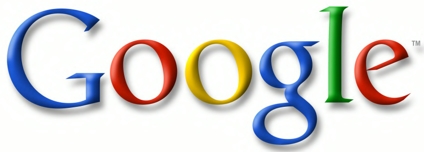






*NCK
Deutsche
1

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

SECHSTER JAHRGANG.

BERLIN,
A. ASHER & Co.
1871.
LONDON: A. ASHER & CO, 13 BEDFORD STREET, COVENTGARDEN.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorwort V

Ueber Shakespeare's Humor. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 6. Juni 1870. Von H. Ulrici 1

Jahresbericht für 1869—1870. Abgestattet in der Generalversammlung zu Weimar am 6. Juni 1870. Von H. Ulrici....... 13

Bericht über die Generalversammlung zu Weimar am 6. Juni 1870 17

Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth. Von R. Gericke 19

Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare. Von C. C. Hense. II. 83

Zum Kaufmann von Venedig. Von K. Elze.................. 129

Die Quellen der Troilus-Sage in ihrem Verhältniss zu Shakespeare's Troilus und Cressida. Von W. Hertzberg.............. 169

Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It. Von N. Delius 226

Wie soll man Shakespeare spielen? Von H. Freih. v. Friesen. II. 250

Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie. Von Wilhelm König.... 277

Shakespeare, der Schauspieler. Von Hermann Kurz...... 317

G. G. Gervinus 343

Literarische Besprechungen.

I. Henry Brown, The Sonnets of Shakespeare Solved............. 345

II. Wilh. Oechelhäuser, W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet 348

III. Shakespeare in J. Klein's Geschichte des italienischen Dramas... 351

IV. Carriere, Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwicklung Bd. IV. 354

V. Daniel, Notes and Conjectural Emendations 360

VI. Stark, König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie.... 361

Seite

VII. A. v. d. Velde, Marlowe's Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faust-Sage 361

VIII. Uebersicht 362

Miscellen.

I. Shakespeare und die spanischen Dramatiker 367

II. Julius Cæsar lateinisch 369

Shakespeare-Bibliographie, März 1870 bis März 1871. Von A. Cohn. 371

Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Von R. Köhler 389

Vorwort.

In der kurzen Zeit ihres Bestehens hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft bereits zwei Kriege erlebt. Der erste, der von 1866, unterbrach ihre Arbeiten so vollständig, dass das Jahrbuch, dessen damaliger Herausgeber in Süddeutschland, der Verleger aber in Norddeutschland seinen Wohnsitz hatte, für jenes Jahr ausfallen musste. Die unglückliche Zerrissenheit des Vaterlandes spiegelte sich auch darin ab. Durch den zweiten, eben überstandenen Krieg ist, wie wir hoffen, die Wiederkehr ähnlicher Verhältnisse für immer zur Unmöglichkeit geworden und das Erscheinen unseres Jahrbuches hat diesmal keinerlei Verzögerung erfahren. Der Dank dafür gebührt unsern siegreichen Heeren, die den Schauplatz des furchtbaren Kampfes von Anfang an in Feindesland verlegten. Ich kann nicht leugnen, dass es mir und meinen Mitarbeitern schwer geworden ist, von der durch die weltgeschichtlichen Ereignisse erzeugten Aufregung und von der begeisterten Theilnahme an der Erhebung des Vaterlandes zu unserer Aufgabe zurückzukehren. Denn das müssten sonderbare Verehrer Shakespeare's sein, die ihm an Vaterlandsliebe und an Begeisterung für die Thaten und Grösse des eigenen Volkes nicht nacheiferten. Allein unter den grossen Lehren, welche dieser Krieg den Völkern hinterlässt, nimmt eine der ersten Stellen diejenige ein, dass ein Jeder, wie gross oder klein er sei, mit unverbrüchlicher Treue die Pflichten der Stellung zu erfüllen hat, welche ihm in dem grossen Organismus des Ganzen zugefallen ist. Es ist Luthers unsterblicher Spruch: 'Ein Jeder lerne sein' Lection', dessen Wahrheit in diesen jüngsten Tagen in nie geahntem Umfange offenbar geworden ist. Das gilt

von den Arbeiten des Friedens wie von denen des Krieges, denn am letzten Ende sind es ja die Friedensarbeiten auf den verschiedenen Gebieten der geistigen und sittlichen Volkserziehung, der Staatsverwaltung, der Wehrverfassung, des Handels- und Verkehrswesens, welche auch im Kriege die Entscheidung herbeiführen. Wäre unsern Feinden nicht die treue Pflichtübung in allen diesen Zweigen des nationalen Lebens abhanden gekommen, wäre ihnen der kategorische Imperativ ans Herz gelegt worden wie uns und in Saft und Blut übergegangen, so würden sie nicht einem nationalen Sturze anheimgefallen sein, wie er in den Annalen der Weltgeschichte noch kaum verzeichnet steht. Diese Erwägung ist es, die auch uns vermocht hat, von einer Arbeit nicht abzulassen, von deren innerer Berechtigung und daraus entspringender Erspriesslichkeit wir durchdrungen sind. Wir hoffen jetzt alle auf einen langen und ungestörten Frieden, in welchem wir uns dem Ausbau unseres staatlichen und volkswirthschaftlichen, unseres wissenschaftlichen, literarischen und künstlerischen Lebens widmen können. Möge es in diesem Frieden auch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vergönnt sein, den Platz, welchen sie in dem Kulturleben und der Geistesarbeit unseres Volkes einzunehmen trachtet, noch recht lange und lebenskräftig auszufüllen.

K. E.

Ueber Shakespeare's Humor.

Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 6. Juni 1870.

Von

H. Ulrici.

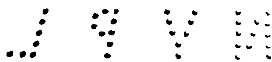
Bei allem Streit über den Genius Shakespeare's, den Werth und die Bedeutung seiner Dramen, ist es doch allgemein anerkannt, dass der Humor ein bedeutsames, vorzugsweise charakteristisches Element seiner Dichtung und dichterischen Persönlichkeit sei. In der That verflicht er nicht nur in die meisten seiner Stücke eine oder die andere specifisch-humoristische Figur, sondern fast alle seine dramatischen Charaktere, abgesehen von den blossen Nebenpersonen, zeigen gelegentlich einen humoristischen Zug; ja seine ganze Diction und mithin seine Vorstellungsweise und Gedankenverknüpfung hat in der ihr eigenthümlichen springenden, fast stets in Bildern und Gleichnissen sich ergehenden und in ihnen oft die anscheinend entferntesten Dinge verknüpfenden Bewegung eine innere Verwandtschaft mit der Ausdrucksweise des Humors. — Gestatten Sie mir daher, zur Erinnerung daran, dass unsere Zusammenkünfte und Verhandlungen wie unsere ganze Thätigkeit dem Genius Shakespeare's gewidmet sind, einige in diesem Sinne einleitende Bemerkungen über das Wesen des Humors überhaupt und des Shakespeare'schen insbesondere.

Man unterscheidet jetzt allgemein zwischen Witz im engeren Sinne und Humor. Worin besteht dieser Unterschied?

Beide fallen insofern unter den allgemeinen Begriff des Witzes überhaupt, sind nur verschiedene Arten (Formen) derselben Gattung,

als sie den Sinn für das Komische als Grundbegabung voraussetzen. Aus diesem gemeinsamen Boden entspringt der Witz im engeren Sinne: das Product eines beweglichen, ebenso rasch unterscheidenden wie combinirenden, die komische Seite einer Behauptung, Erscheinung, Situation, Handlung etc. mit raschem Blick erfassenden Verstandes. Darin liegt sein specifisches, ihn vom Humor unterscheidendes Merkmal. Der Verstand nämlich, rein für sich genommen, ist gleichgültig gegen das, was er scheidet und verknüpft, auffasst, erwägt, beurtheilt; er hat nur das Interesse, sich einen richtigen Begriff zu bilden, ein triftiges, die Sache entscheidendes Urtheil zu fällen. Auch der Witz ist, wie das Licht der Sterne, kalt, ein auflodernder Funke, der oft blitzartig einen in tiefem Dunkel liegenden Punkt beleuchtet und blosslegt, aber ein sog. kalter Schlag, der nicht zündet, ein Leuchten, das nicht wärmt. Er ist daher am liebenswürdigsten, wenn er ganz absichtslos, unwillkürlich, nur aus Lust am Komischen hervorsprudelt; in solchem Falle verträgt man wohl auch den beissenden Witz. Geht er dagegen von der Absicht aus, die Person oder Sache lächerlich zu machen, so wird er zum verletzenden Sarcasmus; und steigert sich die Absicht zu der Tendenz, den Gegenstand als verderblich, verächtlich, nichtswürdig zu verurtheilen, so wird er zur Satire, zum Pasquill.

Der Humor dagegen ist nicht ein blosses Erzeugniss des Verstandes, sondern quillt immer zugleich aus dem Herzen und Gemüth: das giebt ihm, dem Witz gegenüber, sein eigenthümliches, charakteristisches Colorit. Es sind innere lebendige Empfindungen, Stimmungen, Gefühle, Affecte, welche die Seele des Humoristen bewegen, seine humoristischen Aeusserungen, sein humoristisches Thun und Lassen bestimmen, in der Form des Humors sich kundgeben. Dies Merkmal, das den Humor erst zum Humor macht, ist auch im Namen desselben ausgesprochen oder doch angezeigt. Das Wort Humor (*humour*) bedeutet im Englischen wie im Lateinischen ursprünglich Feuchtigkeit, Flüssigkeit (und hat auch noch gegenwärtig diesen Sinn). Dann wurden damit speciell die Flüssigkeiten bezeichnet, die im menschlichen Körper sich finden, und deren schon die alten griechischen und römischen Aerzte und Physiologen viere unterschieden, den Schleim (phlegma), das Blut (sanguis), die gewöhnliche (grüne) Galle (*χολή*) und die sog. schwarze oder verbrannte Galle (*μέλαινα χολή*), aus deren verschiedener, durch das Uebergewicht des einen oder andern Elements bedingter Mischung sie die bekannten vier Temperamente (temperamentum von temperare,



eine Sache gehörig oder nach Proportion mischen) ableiteten. Weil demnach vom vorherrschenden Humor das Temperament abhing, erhielt dann das Wort ziemlich gleiche Bedeutung mit *temper* (Temperament) selber: es bezeichnete zunächst die allgemeine, dauernde, weil durch das Temperament des Menschen bedingte, aus der besondern Mischung jener vier Flüssigkeiten hervorgehende Stimmung (die gewohnte Stimmung, und daher auch wohl die psychischen Gewohnheiten überhaupt: *I do not like the humor of Cying,* Shakesp.); — sodann specieller die einzelne vorübergehende Stimmung, die Laune, die gute oder schlechte Laune, die trübe oder heitere Stimmung der Seele (*good humor — ill humor*). In diesem Sinne für Temperament, Stimmung, Laune nimmt es Ben Jonson, Shakespeare's Freund und Nebenbuhler, wenn er in seinem ältesten bekannten Lustspiel *Every Man in his Humor* zeigen will, wie die Menschen sich benehmen und was daraus entsteht, wenn Jeder nur seinem Humor folgt. Aus dieser Bedeutung hat sich allgemach der ästhetische Begriff, den wir mit dem Worte bezeichnen, herausgebildet, aber wohl erst seit Shakespeare und den ihm folgenden humoristischen Schriftstellern Englands: denn England ist vorzugsweise die Heimath des Humors.

Die Stimmung des Menschen ist die Resultante, die aus den mannichfachen Empfindungen, Gefühlen, Strebungen, Gemüthsbewegungen der Seele fortwährend hervorgeht und ihnen gemäss sich modificirt, gleichsam das Facit, das aus der Summirung derselben sich ergiebt, oder das Colorit, das aus der Mischung der verschieden gefärbten Empfindungen und Gefühle entsteht. Ein Mensch, dessen Stimmungen besonders rasch wechseln, wird *humorous*, d. h. launig oder launisch genannt, launig, wenn seine wechselnden Stimmungen ihrem Grundtone nach heiter bleiben, launisch, wenn die schlechte Stimmung vorwiegt oder doch mit der guten nur wechselt ohne erkennbaren Grund. Die Launigkeit setzt, weil sie eben auf dem raschen Wechsel der Stimmungen beruht, eine leichte Erregbarkeit, eine Fein- oder Zartfühligkeit (Sensibilität — Empfindsamkeit) der Seele voraus: die meisten Frauen sind daher launig, einige sogar launisch. Gleichwohl sind die Frauen nur selten humoristisch. Der Grund davon liegt zunächst darin, dass die leichte Erregbarkeit der Seele zwar die Voraussetzung, die Bedingung des Humors, aber noch keineswegs selber Humor ist. Soll sie zum Humor ausschlagen, so muss sie eng verbunden sein nicht nur mit jenem Sinn für das Komische, jener Grundbegabung, von der wir ausgingen, sondern auch mit einem raschen beweglichen Verstande, auf dem der Witz

im engeren Sinne beruht. Die Frauen besitzen zwar beides in demselben — dürfte ich hier galant sein, so würde ich sagen, in höherem — Maasse als die Männer; sie sind ebenso witzig, und ihr Witz ist natürlich meist anmuthiger, leichter, eleganter als der der Männer. Wenn sie dennoch nur selten humoristisch sind, so sind sie es wohl nur darum nicht (so meinen wenigstens die Psychologen), weil sie, wenn sie einmal erregt sind, meist zu sehr von ihren Empfindungen, Gefühlen, Gemüthsbewegungen sich hinreissen lassen, so dass gleichsam die Wellen des Affects den Verstand und den Sinn für das Komische hinwegspülen und an die Ufer der Prosa des ruhigen Alltagslebens werfen. Wir würden es für unweiblich halten, wenn eine Frau in einer ähnlichen Situation, wie der sterbende Mercutio oder wie der bis in's Mark seiner Seele tödtlich verletzte Hamlet, in ähnlich humoristischer Weise sich äussern würde. —

Diese Bemerkung leitet von selbst hinüber zu den verschiedenen Arten des Humors oder den verschiedenen Formen, in denen er auftritt. Denn obwohl die Frauen selten humoristisch sind, so können sie es doch sein, unbeschadet ihrer Weiblichkeit und weiblichen Liebenswürdigkeit, wie gerade Shakespeare uns zeigt. Aber ihr Humor ist an eine bestimmte Form, an ein gewisses Maass gebunden, mit dessen Ueberschreitung er unweiblich wird. Ich möchte diese Form mit dem Namen der Schalkhaftigkeit bezeichnen; sie wird wenigstens meist mit dem Sinne, in dem wir dies Wort gebrauchen, in Eins zusammenfallen. Es ist der Humor, der auf der Laune im engern Sinne, auf der beweglichen Stimmung eines leicht erregten Herzens ruht, und daher in mehr spielenden als treffenden, mehr neckischen und neckenden als scharfsinnigen Einfällen sich äussert, zwar keineswegs ohne Witz, aber doch mehr Scherz als Witz ist, weil meist die Phantasie ebenso viel Antheil an ihm hat wie der Verstand. Was aber das Frauenherz am leichtesten erregt, ist die Liebe, jene wunderbare, in den mannichfachsten Formen und Farben schillernde Gemüthsbewegung, in welcher Empfindung und Gefühl, Verstand und Phantasie, Wahrheit und Irrthum, Dichten und Trachten in einen unlösbaren Knoten sich verschlingen. Ein altes Sprichwort sagt: Was sich liebt, das neckt sich. Die Liebe also wird es vorzugsweise sein, welche den Humor in der Frauenseele weckt. Aber sie darf keine wühlende Leidenschaft, keine lodernde, verzehrende Flamme sein; die heftige Leidenschaft schliesst das launige Spiel der Phantasie und des Verstandes aus, und wenn sie doch humoristisch sich äussert, so gleicht ihr Humor jenem

Lachen der Verzweiflung, das nie komisch, sondern nur tragisch wirken kann.

Shakespeare hat in einem Paar seiner lieblichsten Frauengestalten die Form des weiblichen Humors dargestellt, an denen, wie mich dünkt, meine eben ausgesprochenen Bemerkungen sich bewähren. Ich meine Rosalinde in Wie es euch gefällt und Portia im Kaufmann von Venedig. Erst nachdem Orlando nicht nur den Ringer des Herzogs, sondern auch ihr ringendes Herz überwunden, erwacht in Rosalindens Seele der Humor; bis dahin war sie, wahrscheinlich wenigstens, wohl witzig, aber nicht humoristisch; jetzt erst regt sich ihre reiche erfindrische Phantasie; jetzt erst spielt sie in der reizendsten Laune mit ihren eignen Empfindungen wie mit dem Herzen des Geliebten; ja sie unterdrückt ihr Gefühl, ihren Herzenswunsch, dem Geliebten sich zu erkennen zu geben und ihm in die Arme zu fliegen, bloss um ihr Spiel mit ihm zu treiben. — Portia's Witz, mit dem sie z. B. ihre lästigen Freier charakterisirt, trägt zwar schon vor der Ankunft Bassanio's die Farbe des Humors; aber er ist nur humoristisch, weil bereits der Keim der Liebe für Bassanio in ihrem Herzen Wurzel geschlagen, weil sie im Grunde bereits liebt. Wie hinreissend jedoch erst im weitern Verlauf, nachdem sie den Geliebten gewonnen, ihr Humor sich entfaltet, namentlich im Streit über die verschenkten Ringe, brauche ich nicht näher darzulegen: wer erinnerte sich nicht mit Entzücken der Villa Belmonte und der lieblichen Scenen, deren Schauplatz sie ist. Indess überwiegt in Portia's Humor der Verstand, in Rosalindens die Phantasie, entsprechend dem verschiedenen Charakter der beiden Lustspiele, von denen das eine mehr ein Intriguen- oder Charakter-Lustspiel ist, das andre ein entschieden phantastisches Gepräge trägt. Beide nehmen unter den Komödien Shakespeare's anerkanntermassen einen hohen Rang ein; mir sind sie die liebsten unter allen seinen Lustspielen; aber ich denke, nicht bloss ich, sondern die meisten Shakespeare-Verehrer werden eine gewisse Vorliebe für sie hegen. Sie verdanken dies nach meiner Ueberzeugung vorzugsweise der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit der beiden humoristischen Frauengestalten, welche nicht bloss die Heldinnen, die hervorragenden, leitenden Hauptpersonen, sondern gleichsam die Seele der beiden Stücke sind, und vom Dichter mit einer Wahrheit, Natürlichkeit, Lebendigkeit gezeichnet erscheinen, dass man meinen könnte, er habe mit der Meisterschaft eines Leonardo, eines Rafael oder Titian nur Porträts in ihnen dargestellt; — mir wenigstens sind sie so volle lebensfrische Persönlichkeiten, dass ich eine persönliche

Liebe zu ihnen empfinde und daher höchlich bedaure, dass sie doch nur poetische Gebilde sind und wahrscheinlich nie gelebt haben. Denn ohne Zweifel sind sie keine Portraitfiguren, und dem grossen Dichter ist es, trotz der verhältnissmässig flüchtigen Zeichnung, nur darum so glänzend gelungen, sie zu so voller Lebensfrische herauszubilden, weil sie sein eignes Frauenideal vorzugsweise darstellen und daher nicht bloss aus seiner Phantasie, sondern gleichsam aus seinem Herzen geboren sind. Ich meine, bei einem Dichter, in dessen künstlerischer Persönlichkeit der Humor ein so bedeutsames, charakteristisches Element bildet, wird man annehmen dürfen, dass auch sein persönliches Frauenideal einen humoristischen Zug gehabt haben wird. Ich glaube daher, dass Shakespeare keine Julie, keine Desdemona oder Ophelia, ja nicht einmal eine Cordelia oder Imogen, auch keine Beatrice, keine Viola, Olivia, Helena, eher schon die Prinzessin oder eine ihrer Damen (namentlich Rosaline) in Liebes Leid und Lust, sicherlich aber eine Portia oder Rosalinde geheirathet haben würde, wenn ihm die eine oder andre vom Himmel zugeführt worden wäre. Die tragischen Frauengestalten, selbst Julie, das hinreissende Ideal bräutlicher Liebesgluth, nicht ausgenommen, kann man wohl lieben und bewundern bis zur stürmischen Höhe tragischer Leidenschaft; aber ich glaube nicht, dass Jemand unter uns sie heirathen möchte; ich glaube es daher auch von Shakespeare nicht: seine Frau, Anna Hathaway, war wenigstens sicherlich keine tragische Natur, vielleicht indess nicht ohne Humor. — Beatrice aber, in Viel Lärmen um Nichts, ist offenbar nicht humoristisch, sondern witzig, witzig in eminentem Maasse, und ihr Witz erhält nur dadurch einen leisen, fast unmerklichen Anflug von Humor, weil sie, wie mir scheint, doch von Anfang an, ihr selbst unbewusst, das Saamenkorn der Liebe für denselben Benedict, gegen den sie vorzugsweise die scharfen Pfeile ihres Witzes versendet, in ihrem Herzen birgt. Auch bei der Prinzessin und ihren Damen in Liebes Leid und Lust herrscht der Witz im engern Sinne vor; nur hat er hier schon mehr ein humoristisches Gepräge, weil es klarer heraustritt, dass die Damen die unglückliehen Ritter der Weisheit, Tugend und Enthaltsamkeit, obwohl sie sie hart verspotten und ihnen Busse und Strafe auferlegen, doch im Grunde ihres Herzens nicht nur begnadigt, sondern ihr Herz selber ihnen geschenkt haben. Shakespeare aber, so sehr er den Witz lieben mochte, liebte, meine ich, doch noch mehr ein warmes, zart und tief fühlendes Herz; und eben darum sind fast alle seine witzigen Figuren mehr oder minder humoristisch.

Verwandt dem Humor Rosalindens und Portia's, nur aus der

weiblichen in die männliche Form und Sprache übersetzt, ist der Humor des Prinzen Heinrich, wiederum eine Lieblingsfigur Shakespeare's. Bei ihm quillt er aus der ausgelassenen Laune einer von Kraft und Geist und Lebensfülle strotzenden Jünglingsnatur, die in der schwülen, trüben Atmosphäre am Hofe eines Heinrichs IV. sich unmöglich wohlfühlen konnte. Der Prinz hegt nicht die leiseste Sympathie für die schlimmen Seiten, für die innere Verdorbenheit Falstaff's, noch weniger für die Gemeinheit seiner Spiessgesellen; aber er fühlt den ursprünglich edleren, nur in Fett und Fleischlichkeit erstickten Kern in Falstaff's Wesen heraus, und infolge seines Sinns für das Komische zieht ihn der unerschöpfliche Witz, die unwiderstehliche *vis comica* Falstaff's unwiderstehlich an. Diese Lust und Laune und der tiefe Widerwille gegen das formelle, hochtrabende, steifleinene Wesen bei Hofe stempeln seinen Witz zum Humor. — Sein naher Geistesverwandter ist der Bastard Faulconbridge im König Johann, dessen Humor aus ganz ähnlichen Quellen fliesst und nur infolge der Verschiedenheit der Aufgaben, Verhältnisse und Umstände, in die der Bastard gestellt ist, so verschieden sich äussert.

Benedict, Biron und Mercutio stehen auf einer Linie mit Beatrice und den Damen in Liebes Leid und Lust; auch in ihnen überwiegt der Witz im engern Sinne, erhält aber einen Anflug von Humor bei Mercutio durch seinen Parteihass gegen die Capulets, bei den andern durch die Flamme der Liebe, die ihrem flatternden Witz die Flügel versengt hat, dass er überall den kürzeren zieht. Auch Falstaff ist offenbar vorherrschend witzig nicht bloss durch seine eignen von Witz sprudelnden Einfälle, sondern auch dadurch, dass er es so meisterhaft versteht, den Witz Andrer zu wecken und ihm als Zielscheibe sich zu stellen, dass er, wie er selbst einmal bemerkt, nicht nur subjectiv, sondern auch objectiv witzig ist. Dennoch geht auch sein Witz nicht selten in Humor über. Die Reflexionen, die er hier und da so ergötzlich über sein lasterhaftes Leben anstellt, die Reue, die er darüber äussert, die Missstimmung, die er gelegentlich kundgiebt, sind m. E. nicht bloss Persiflage, keine blosse Heuchelei und Schauspielerei, durch die er nur das Lachen Andrer erregen will; sie gehen vielmehr aus wirklichen Empfindungen, aus jenem edleren Kern seines Wesens hervor, sind aber freilich so schwach, hinfällig, vorübergehend, dass ihm selber ihre Ohnmacht und Vergeblichkeit unmittelbar einleuchtet und dass er sie daher nur benutzt, um sich selbst zu persifliren und durch diese Selbstpersiflage sein innerstes Selbst wenigstens über seine lasterhafte

Aussenseite erhaben zu zeigen. In diesen humoristischen Aeusserungen wirkt sein Witz, wie mich dünkt, gerade am unwiderstehlichsten; sie zeigen am besten, dass der Humor höher steht, wirksamer ist als der Witz im engern Sinne.

Noch deutlicher zeigt sich dies, wenn wir beachten, wie der Humor, bei Shakespeare wenigstens, alle Regungen und Bewegungen der Seele, von der blossen Stimmung und Laune durch alle Schattirungen des Gefühls, durch die ganze Stufenleiter der Affecte hindurch, bis zur höchsten Gemüthserschütterung hinauf zu begleiten vermag, und überall gleich wirksam nicht nur in der Komödie, sondern auch in der Tragödie und im historischen Schauspiel sich geltend macht. Der „melancholische Jaques", der den Ardennerwald verlassen will, weil's ihm da zu lustig wird, ist humoristisch, nicht weil er melancholisch ist, sondern weil es ihm im schmerzlichen Gefühl seiner Blasirtheit eine Erleichterung, eine Art von Vergnügen gewährt, die ganze Welt, die ihm (durch seine Schuld) keinen Genuss mehr bietet, zu bekritteln und witzige Reflexionen über ihre Thorheit, Verkehrtheit, Schlechtigkeit anzustellen. — Heinrich Percy wird nur humoristisch-witzig, wenn er in Zorn und Aerger geräth, über den Hofmann mit dem Bisamfläschchen auf dem Schlachtfelde oder über die Grosssprechereien und angeblichen Teufelskünste Glendower's, — Romeo dagegen im Rausche der höchsten Liebesseligkeit am Morgen nach dem nächtlichen Zwiegespräch mit Julien. Menenius Agrippa's Humor bricht vorzugsweise heraus, wenn das Benehmen des Volks und seiner Führer, insbesondere „die grosse Zehe", seine aristokratischen Gefühle und seine vergötternde Freundschaft für Coriolan verletzt. Timon's Humor dagegen erwacht erst, nachdem seine bodenlose Menschenliebe in einen ebenso bodenlosen Menschenhass sich verwandelt hat, und ist nur der bitterste, schärfste, zur Pointe zugespitzte Ausdruck dieses Hasses, der ebenso sehr sein eigenes Selbst wie alle Andern trifft. Richard's III. teuflische Sarkasmen, die er über die Erfolge seiner eignen Bosheit und Heuchelei wie über das vergebliche Ringen seiner Gegner und die Leiden und den Untergang seiner Opfer ausgiesst, fliessen aus seiner Neigung, sich selber in seiner tyrannischen Natur, in seiner leidenschaftlichen Selbst- und Herrschsucht, in seiner Verachtung alles Rechts und aller Sitte zu bespiegeln, und sich über die erbärmliche Welt, die von einem solchen Menschen sich mit Füssen treten lässt, lustig zu machen. Und einem verwandten Ursprunge entstammt der ebenso teuflische Humor der Feindschaft, des Hasses und Neides im Munde Jago's und Shylock's. — So heftet sich der Humor an die verschiedensten

Gemüthsbewegungen, so steigert er sich mit ihrer Kraft und Tiefe bis zu jenen schneidenden Ausfällen bitterer Ironie in der zerrissenen Seele Hamlet's und dem schmerzerfüllten Herzen des Narren im Lear. Weil er allen Lagen und Gemüthsverfassungen sich anpassen und als zweckmässiges Werkzeug zur Erhöhung des dramatischen Effects sich verwenden lässt, darum hat er seine Berechtigung auch in der Tragödie. Er widerspricht, obwohl er in der Form des Komischen sich äussert, dem Wesen des Tragischen nicht, weil es nur darauf ankommt, dass der Dichter es verstehe, ihn auf die tragischen Gemüthsbewegungen seiner Helden zu basiren. In der Meisterhand Shakespeare's dient er, je nach Bedürfniss, sowohl zur Steigerung des tragischen Pathos wie zur Milderung desselben, da wo das Tragische eine zu gewaltsame, die Seele nicht mehr erhebende, sondern verstörende Erschütterung hervorzubringen droht. — Der Witz im engeren Sinne, wie ihn die Narren der Shakespeare'schen Komödie (z. B. in Was ihr wollt und Wie es Euch gefällt) treiben, ist dagegen von der Tragödie ebenso ausgeschlossen, wie das Komische, das nur durch die Lächerlichkeit der ganzen Persönlichkeit seiner Träger (eines Lancelot Gobbo, eines Holofernes, Armado, Holzapfel, Pistol etc.) hervorgerufen wird. Und die Todtengräber im Hamlet würden daher zum Exil zu verurtheilen sein, wenn ihr Witz, freilich ohne ihr Wissen und Wollen, nicht so tiefsinnige, zum Geiste und Gehalte der Tragödie so vollkommen stimmende Beziehungen hätte, dass er dadurch den Charakter des Humors annimmt.

Die höchste psychologische wie poetische Bedeutung gewinnt der Humor, wo er — wie bei Hamlet und Lear's Narren — in einer Stimmung, einer Gemüthsverfassung der Seele wurzelt, in der sie mit dem Leben abgeschlossen, über das irdische Dasein sich erhoben hat. Zu solcher Höhe indess kann er nur in der Sphäre des Tragischen, in besonders dazu organisirten Naturen, unter besondern Umständen und Verhältnissen sich erschwingen. Im Allgemeinen hat er natürlich vorzugsweise seine Stätte im Gebiete der Komödie, resp. des historischen Dramas. Gleichwohl finden wir in Shakespeare's anerkannt ältesten Lustspielen, in den beiden Veronesern und der Komödie der Irrungen, keine humoristischen Figuren, ebensowenig wie in seinen ältesten tragischen Dramen, im Titus Andronicus und den drei Theilen Heinrich's VI. Erst in Liebes Leid und Lust regt der Humor seine Schwingen, wenn auch noch leise und gleichsam unsicher gegenüber dem laut und entschieden auftretenden Witz. Aber auch in seinen letzten, spätesten Lustspielen, in Troilus und Cressida, im Wintermärchen, im Sturm, begegnen

wir keinem im engern Sinne humoristischen Charakter: Thersites, Autolycus, Stephano und seine Genossen sind witzige, lächerliche, aber keine humoristischen Figuren. Ebenso fehlen sie im Cymbeline, im Macbeth und in Heinrich VIII., seinem wahrscheinlich letzten Trauerspiel und historischen Drama. Der junge Shakespeare mochte seiner Gemüthsbewegungen, die er auf seine poetischen Gestalten übertrug, noch nicht so mächtig, noch nicht so klar bewusst sein, um sie im Reflex des Humors abspiegeln zu können. Der alte Shakespeare fand wohl kein Gefallen mehr am Farbenspiel des Humors; seine Gemüthsstimmung war zu ernst, vielleicht trübsinnig geworden; der Blick in Englands Gegenwart und Zukunft mochte seine sonst so heitere, leicht erregbare, aber ebenso scharfsichtige wie patriotische Dichterseele mit einem Trauerflor umzogen haben, so dass er die Welt nicht mehr mit dem Auge des Humors, der ein geborener Schalk ist und trotz Leid und Schmerz seine Lust am Komischen hat, anzuschauen vermochte. — Desto reicher sprudelt der Humor in der grossen mittleren Periode seiner dichterischen Laufbahn von 1592 bis 1606—7, in der bei weitem die meisten seiner besten und mit Recht beliebtesten Schöpfungen entstanden. Ihr gehören alle par excellence humoristischen Charaktere an, Mercutio, Faulconbridge, Prinz Heinrich, der melancholische Jacques, Hamlet, der Narr im Lear, und die Krone von allen, die beiden reizenden humoristischen Frauenbilder, Rosalinde und Portia. Scheint es daher doch fast, als sei der Humor ein so wesentliches Ingrediens der Shakespeare'schen Dichtung, dass sie selber mit diesem anscheinend nebensächlichen Elemente steigt und fällt. —

In Wahrheit indess ist der Humor, richtig gefasst und gehandhabt, kein blosses Nebenelement der dramatischen Poesie. Ich wage die Behauptung: der Witz im engern Sinne, der Witz des kalten unbetheiligten, mit seinen Gedankenblitzen spielenden Verstandes ist im Grunde undramatisch, der Humor dagegen durch und durch dramatisch. Er besitzt diesen Vorzug, weil er eben nicht bloss aus dem Verstande, sondern aus dem Herzen entspringt, und ungezwungen nicht bloss die Stimmung und Laune, sondern alle Gefühle, Affecte, Gemüthsbewegungen zu begleiten vermag. Der Verstand hat nur wenig Antheil an unsrem Wollen und Handeln; unsre Entschlüsse, gehen von unsren Gefühlen, Begehrungen, Affecten und Leidenschaften aus: der Verstand ist meist nur der Diener, der ausführt, was Herz und Gemüth ihm heissen. Hat das Drama Handlung darzustellen, ist ihm also die Charakteristik nur Mittel, die Handlung zu motiviren und in ihrem Sinn und Werthe, ihrer Bedeutung, ihrer

Imputabilität zu präcisiren, — und dabei wird es bleiben trotz aller Versuche, die Charakteristik zum Centrum und Zielpunkte des Dramas zu erheben, — so leuchtet ein, um wie viel dramatischer der Humor ist gegenüber dem Witz. Aber nicht nur dramatisch ist er, nicht nur berechtigt im Drama eine Rolle zu spielen, sondern er vermag auch den dramatischen Effect überall bedeutsam zu erhöhen, wenn nur der Dichter ihn auf die rechte Art zu verwenden versteht. In der Komödie umrahmt er wie eine gefällige Verzierung die Empfindungen, Stimmungen, Gefühle und Affecte, die auch in der Komödie die Handlung begründen und leiten; ja er erst giebt ihnen das Gepräge des Komischen; — denn an sich ist jedes Gefühl, jeder Affect ernster Natur und hat nichts mit dem Komischen zu schaffen; der Humor erst ertheilt ihnen das Bürgerrecht im Reiche des Komos; er ist mithin ein wirksamer, fast unentbehrlicher Hebel des komischen Effects. In der Tragödie dient er — bei Shakespeare wenigstens, wie ich schon bemerkte, — in doppelter Richtung: auf der einen Seite steigert er durch den scharfen Contrast, in dem er zu dem tiefen Ernst und dem mächtigen Pathos der Leidenschaft steht, die Wirkung des Tragischen; auf der andern Seite mildert er sie durch den Anflug des Komischen, der ihm stets zu eigen bleibt. In beiden Fällen dient er fördernd und hebend dem Sinne und Zwecke der Tragödie, der ja nicht auf eine maasslose, wüste, verstörende Erschütterung der Seele, sondern auf eine zwar tief greifende, aber zugleich erhebende und versöhnende Rührung gerichtet ist.

In diesem durchaus dramatischen Sinne handhabt Shakespeare den Humor, und es ist eben die Eigenthümlichkeit des Shakespeare'schen Humors, dass er durch und durch dramatisch ist. Man hat seinem Witz nicht mit Unrecht den Vorwurf gemacht, dass er noch an jene Schablone der Witzmacherei erinnere, die unter dem Namen des Euphueism bekannt ist, weil sie John Lily in seinem Euphues aufstellte und in seinen Lustspielen veranschaulichte; dass er zu oft blosser Wortwitz sei und häufig nur in gleichsam zufälligen, zuweilen auch wohl gezwungenen Wortspielen sich ergehe. In Shakespeare's Humor wird das schärfste Auge keine Schablone entdecken: er ist durchaus originell, er spielt in den mannichfaltigsten Farben und Formen, immer neu und frisch, weil nach den verschiedenen Charakteren, Situationen, Umständen sich verschiedentlich modificirend, immer prägnant, frappirend, oft überraschend, aber stets ungesucht und ungezwungen den rechten Ton treffend, das rechte Maass einhaltend. So wird er zum schlagendsten Beweis

der dramatischen Meisterschaft Shakespeare's. Denn nur der höchsten Kunst, der grössten dramatischen Begabung wird es gelingen, Empfindung und Gefühl, Affect und Leidenschaft nicht bloss in ihrem einfachen, natürlichen Gewande, sondern auch noch im schillernden Reflex des Humors und damit gleichsam doppelt zur Darstellung zu bringen. —



Jahresbericht für 1869—1870.

Abgestattet in der General-Versammlung zu Weimar, am 6. Juni 1870,

von

H. Ulrici.

Was zunächst die Thätigkeit der Gesellschaft betrifft, so können wir uns allerdings weder grosser noch neuer Thaten rühmen: sie hat sich im abgelaufenen Jahre darauf beschränkt und unter den gegebenen Verhältnissen beschränken müssen, das Begonnene rüstig und so gut wie möglich fortzuführen. Indessen sind doch wiederum drei neue Bände der von uns herausgegebenen Shakespeare-Uebersetzung fertig geworden, so dass nunmehr bereits neun Bände derselben vorliegen, der zehnte ist im Druck soweit vorgeschritten, dass er in den nächsten Wochen ausgegeben werden wird. Ich hege noch immer die Hoffnung, das Ganze — es fehlen nur noch zwei Bände — noch während des laufenden Jahres vollendet zu sehen; jedenfalls wird der letzte Band spätestens zu Anfang des nächsten Jahres erscheinen. Das Werk findet nach wie vor in allen unabhängigen Zeitungen und Journalen die gebührende Anerkennung; und da ich, wie ich schon im vorigen Jahres-Bericht bemerkte, als Redacteur nur einen sehr geringen Antheil an der geleisteten Arbeit habe und daher nicht dem Vorwurf des Selbstlobes ausgesetzt bin, so darf ich wohl jetzt, nachdem sich der Charakter und Werth des Ganzen bereits übersehen lässt, meine persönliche Ueberzeugung dahin aussprechen, dass es in der That jedem billigen Anspruch gerecht wird; — jedenfalls erfüllt es in vollem Maasse, was Göthe — unter der Zustimmung Schiller's — von einer Shakespeare-Uebersetzung forderte, wenn er am 6. December 1799 an Schiller schreibt:

„Wie Eschenburg sich hat entgehen lassen, seiner neuen Ausgabe diesen kritischen Werth zu geben, wäre nicht zu begreifen, wenn man nicht die Menschen begriffe. Mit sehr kurzen Einleitungen in jedes Stück, theils historischen, theils kritischen, — — die man mit einigen wenigen Aperçus hätte aufstutzen können, war der Sache ein grosser Dienst geleistet, und mit dieser Art Aufklärung hätte Jedermann denken müssen, neue Stücke zu lesen.“ Ich meine, unsre Ausgabe besitzt „diesen kritischen Werth“, nicht nur durch die jedem Stücke beigegebenen Einleitungen, sondern auch durch die Anmerkungen, die nicht nur schwierige Stellen erläutern, sondern vielfach auch dem englischen — bekanntlich nur zu häufig entstellten und verdorbenen — Text durch Interpretation und Emendation erst zu Sinn und Bedeutung verhelfen. — Aber auch der neue (V.) Band des Jahrbuchs, der fertig vorliegt, wird, hoffe ich, seinen Vorgängern würdig sich anreihen; dafür bürgt schon die aufopfernde Thätigkeit und Umsicht des Redacteurs, dem wir für seine erfolgreiche Mühe zum innigsten Dank verpflichtet sind. Er dürfte sich dadurch sogar vor seinen Vorgängern auszeichnen, dass Sie eine der dem Jahrbuch gestellten Aufgaben, die bisher weniger berücksichtigt worden, die Branche der Kritiken und Anzeigen neuerschienener, namentlich englischer Werke der Shakespeare-Literatur, reichlicher in Angriff genommen und vertreten finden werden. —

Uebersetzung und Jahrbuch sind die alleinigen sichtbaren, palpabeln Erfolge unserer Thätigkeit während des verflossenen Jahres. Vergleichen wir indess die Stellung, welche gegenwärtig Shakespeare's Dichtung in England und welche sie in Deutschland einnimmt, so zeigt sich die auffallende Thatsache, dass, obwohl fortwährend noch eine Anzahl von bedeutenden englischen Gelehrten, Literarhistorikern und Kritikern mit wahrer Liebe und Hingebung um Shakespeare sich bemühen und der gebildete Engländer ihn nicht nur kennt, sondern auch zu würdigen weiss, doch nach übereinstimmenden Berichten das Shakespeare'sche Drama auf keiner englischen Bühne mehr eine Heimath hat: Shakespeare'sche Stücke werden nur selten gegeben und wenn einmal eines oder das andere die Bühne betritt, so erscheint es meist durch pomphafte Decorationen, Maschinen-Kunststücke, Aufzüge, Reitergefechte und anderweitigem Flitterstaat zu einem Schau- und Spectakelstück aufgeputzt, und zu diesem Zweck wohl gar durch Zusätze und Abänderungen entstellt. Nur in solcher Verunstaltung vermag ein Shakespeare'sches Drama noch das englische Publikum anzulocken; im Allgemeinen herrscht auf dem englischen Theater neben der Oper die

Posse, die Bluette, das sog. Conversationsstück nach französischem Muster, vor Allem aber die modernen Schau- und Spectakelstücke, welche die Bühnen zu einem Renz'schen Circus oder einer Seiltänzer-Bude herabwürdigen. Man will eben nur komische oder doch pikante, womöglich portraitmässige Spiegelbilder der gemeinen Wirklichkeit sehen; man will nicht ergriffen, gehoben, sondern nur belustigt sein; man will nicht denken, sondern schauen. Leider macht sich ja auch bei uns diese Geschmacksrichtung unsres praktischen, realistisch-materialistischen Zeitalters breit genug geltend, und Dichter und Kritiker geben sich vielfach Mühe, auch von unsren Bühnen das Shakespeare'sche Drama zu verdrängen. Dennoch ist es ihnen bis jetzt noch nicht gelungen; und der gebildete Engländer ist erstaunt, wenn er hört und findet, dass in allen unsren grösseren Theatern in jedem Monat durchschnittlich ein bis zwei, zuweilen sogar mehr Shakespeare'sche Stücke aufgeführt werden und nicht selten volle Häuser machen. — Sollte zu diesem relativ besseren Stande der Dinge bei uns die deutsche Shakespeare-Gesellschaft in ihrer stillen, allerdings mehr theoretischen als praktischen Wirksamkeit auch nur ein Weniges beigetragen haben, — was wir hoffen, aber freilich nicht nachweisen können, — sollte es ihr auch nur gelingen, der drohenden Entwürdigung der Bühne entgegenzuwirken und den Triumph der falschen über die wahre Kunst aufzuhalten, so würde sie auch eines praktischen Erfolgs sich rühmen können, der m. E. nicht hoch genug anzuschlagen wäre. Und ich denke, wenn wir nur rüstig und unbeirrt unser Ziel verfolgen, das rechte Verständniss, die wahre Würdigung der Shakespeare'schen Dichtung und damit die Liebe zu dem grossen Meister zu wecken und zu fördern, so kann und wird uns auch dieser Erfolg nicht entgehen. —

Gestatten Sie mir hier eine kleine Abschweifung: ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Intendanz des Weimar'schen Theaters für ihre ebenso eifrigen als erfolgreichen Bemühungen, dem Shakespeare'schen Drama in Weimar, der bevorzugten Stätte deutscher Kunst und Poesie, eine entsprechend bevorzugte Stellung zu bereiten, meinen innigsten Dank abzustatten. Ich glaube das nicht nur im Namen des Vorstandes, sondern der ganzen Gesellschaft thun zu können, weil ich überzeugt bin, dass alle Mitglieder derselben mir darin freudig zustimmen werden. —

Im Uebrigen brauche ich wohl nicht daran zu erinnern, dass die Wirksamkeit jedes Vereins von der Zahl seiner Mitglieder abhängt und mit ihr steigt und fällt. Wir können zwar auch hinsichtlich dieses Punktes insofern Günstiges berichten, als wir im

Laufe des Jahres theils durch den Tod, theils durch Austrittserklärungen zwar 16 Mitglieder verloren, dafür aber 34 neue Mitglieder gewonnen haben, so dass im Ganzen die Zahl sich wiederum vermehrt hat. Gleichwohl sind wir noch lange nicht so zahlreich, wie zu wünschen wäre, um weitere grössere Unternehmungen als die bisherigen in's Werk zu setzen. Die Frage, ob und wie weit die Gesellschaft, insbesondere der Vorstand an dem mangelhaften Erfolge in diesem Punkte Schuld sei, zu erörtern, werden Sie mir wohl gütigst erlassen. Der Vorstand beugt sich bescheiden jeder Censur und wird bereitwillig jedem Vorschlag Gehör geben, jedes Mittel, von woher es ihm auch geboten werden möge, ergreifen, um dem Mangel abzuhelfen. Ich bitte Sie daher, diesen Punkt nicht nur in's Auge zu fassen, sondern auch im Auge zu behalten und freimüthig, mündlich oder schriftlich mit den Vorschlägen, die Sie etwa zu machen haben, hervorzutreten. — Abgesehen von der noch immer zu geringen Zahl der Mitglieder, wurden bisher auch diejenigen Einnahmen, die wir hätten haben können und sollen, geschmälert durch die Schwierigkeit der Einziehung der Beiträge von säumigen Zahlern. Durch die Einrichtung, die wir mit der Uebernahme des Jahrbuchs in Selbstverlag getroffen haben, wonach nunmehr Herr Buchhändler Asher in Berlin auf buchhändlerischem Wege mit der Ausgabe des Jahrbuchs auch die Beiträge einzieht, glauben wir diesem Uebelstande abgeholfen zu haben, und dürfen nach dem bisherigen Erfolge hoffen, dass der Selbstverlag des Jahrbuchs auch unsrer Kasse zum Vortheil gereichen werde.

Trotz der immer noch sehr beschränkten Mittel, über die wir zu gebieten haben, hat doch wieder eine Summe von beiläufig 100 Thalern zur Vermehrung unsrer Bibliothek verwendet werden können. Die Zahl der Bände derselben, die nur in Werken der Shakespeare-Literatur bestehen, ist von 400 auf 462 gestiegen, — ein erfreulicher Fortschritt, der uns zu der Hoffnung berechtigt, dass unsre Shakespeare-Bibliothek bald die reichste und ausgiebigste in Deutschland sein und allen Anforderungen an sie zu genügen im Stande sein wird. Wir verdanken diese stetig steigernde Vermehrung und Bedeutung unsrer Bibliothek der immer neu sich bethätigenden Huld und Gnade unsrer durchlauchtigsten Lady Patroness, Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin, die wiederum unsrem Vereine vornehmlich zum Besten der Bibliothek 100 Thaler zuzuwenden geruht hat. Es ist mir eine freudig erfüllte Ehrenpflicht, Ihrer Königl. Hoheit hier an öffentlicher Stelle nochmals unsren tiefgefühlten Dank auszusprechen.

Bericht über die Generalversammlung zu Weimar,

am 6. Juni 1870.

Nachdem die, wie gewöhnlich im Saale der Erholungs-Gesellschaft abgehaltene (sechste) General-Versammlung durch den vorstehend abgedruckten Vortrag des Herrn Präsidenten Prof. Dr. Ulrici über Shakespeare's Humor eröffnet worden war, erstattete der Herr Präsident den gleichfalls vorstehend abgedruckten Bericht über die Thätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahre. Daran schloss sich der Finanzbericht, welchen Herr Vicepräsident Commerzienrath Oechelhäuser in Abwesenheit des Herrn Schatzmeisters Commerzienrath Moritz vortrug. Die Versammlung vernahm mit Befriedigung, dass die Finanzlage sich den Erwartungen entsprechend erwies und genehmigte den behufs Rechnungsprüfung und Entlastung vorgeschlagenen Modus. Ein Antrag des Vorstandes, dass der jedesmalige Schatzmeister kraft seines Amtes Mitglied des Vorstandes sein solle, wurde als Zusatz zu §. 4. der Statuten einstimmig angenommen. In Gemässheit desselben Paragraphen waren vier Vorstandsmitglieder ausgeloost worden und zwar die Herren Prof. Dr. Ulrici, Commerzienrath Oechelhäuser, Intendant Dr. v. Bodenstedt und Prof. Eckardt. Die beiden erstgenannten Herren wurden von der Versammlung einstimmig neu bestätigt, während an Stelle der beiden letztgenannten die Herren Senator Dr. Gildemeister zu Bremen und Gisbert Freiherr Vincke zu Freiburg i. B. in den Vorstand gewählt wurden. Demnächst wurde die Vertheilung des Jahrbuches (Band V.) unter die anwesenden Mitglieder bewirkt und Weimar wiederum zum Orte der nächstjährigen General-Versammlung bestimmt, nachdem der Vorschlag eines Mitgliedes, dieselbe nach Berlin zu verlegen, ohne

Unterstützung geblieben war. Schliesslich stellte Herr Lehmann Leipzig den Antrag: die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft \ den Vorstand mit Abfassung einer Petition an den norddeuts Reichstag beauftragen, worin 1) die Errichtung von Staatsthea d. h. von solchen Anstalten, zu deren Erhaltung die Gelder aus Etat des Bundesministeriums bewilligt würden, und 2) im Anscl an diese Anstalten die Errichtung von Theater-Akademien bean werden solle. Nach einer ziemlich lebhaften Debatte wurde d Antrag fast einstimmig abgelehnt und war damit die Tagesord erschöpft.

Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth.

Von

R. Gericke.

Eine neue Bearbeitung des Macbeth für die deutsche Bühne könnte nichts weniger als ein dringendes Bedürfniss scheinen. Denn für kein Werk Shakespeare's, für kein Werk der dramatischen Poesie überhaupt, sind nach dieser Seite hin schon so viele, und darunter so berufene Kräfte unserer Literatur und Dramaturgie thätig gewesen, als gerade für Shakespeare's Macbeth. Nachdem ihn Stephanie d. J. bereits 1772, freilich arg verarbeitet, in Wien auf's Theater gebracht hatte, ist er bearbeitet worden von Fischer (1777 für Prag), Wernike (1778 für Berlin), Schröder (1779 für Hamburg), H. L. Wagner (1779 für Frankfurt), Bürger (1777—83), Dalberg (1788 für Mannheim)[1], theilweise, die Hexenscenen, auch von Schink (1780); dann hat Schiller's Einrichtung (1800 für Weimar) alle diese vorgängigen Versuche verdrängt und längere Zeit auf wohl sämmtlichen deutschen Bühnen die Alleinherrschaft behauptet; später aber sind, vorzüglich in Berlin mit den Bearbeitungen von Spiker (1825) und nachher von Tieck (1851) wiederholte Versuche gemacht worden, von Schiller auf den mehr oder weniger unveränderten Shakespeare zurückzugehen, während Dramaturgen wie Immermann und Ed. Devrient, Einzelnes ändernd, für Schiller ein-

---

[1]) Dem in der Mannheimer Theater-Bibliothek vorhandenen, unbezeichneten Manuscripte, welches wir wohl für die Dalberg'sche Bearbeitung zu halten haben, liegt die Bürger'sche, aber vielfach abgeändert, zu Grunde. — Ueber die meisten andern der genannten Bearbeitungen findet sich einiges Nähere in Genée's Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, 1870.

traten; endlich haben Dingelstedt (München 1855, Weimar 1856) und Bodenstedt (Meiningen 1867) beide Richtungen, die freiere und die strengere, durch zwei neue Bearbeitungen weitergeführt. Dazu kommen noch, als ganz freie, der Bühne allerdings ganz fern gebliebene Behandlungen des Stoffes, H. v. Collin's dramatisch-lyrisches Bruchstück Macbeth (1812) und Meyer's grotesk-willkürliche Uebertragung (1824). Und übersetzt worden ist Macbeth von Wieland, Eschenburg, Schlegel (Fragment), Voss, Möller, Benda, [Spiker], Lachmann, Kaufmann, [Tieck], Körner, Hilsenberg, Ortlepp, Simrock, Rapp, Jacob, Jencken, Tycho Mommsen, Heinichen, Moltke, Jordan, [Bodenstedt], Flathe (in Bruchstücken). Beim Ueberblick so zahlreicher, zum Theil so gewichtiger Namen dürfte man wohl meinen, dass nachgerade des Guten genug geschehen und nichts Wesentliches mehr zu thun übrig sein müsse.

Aber es fragt sich nur, ob mit allen diesen Bemühungen nun auch das Ziel erreicht sei; ob wir nun auch wirklich einen deutschen Macbeth besitzen, der Shakespeare's Dichtung auf unserer Bühne voll und sicher zu der Wirkung bringt — wir wollen nicht sagen: die sie auf Shakespeare's Bühne ausgeübt hat; das wäre das schwerlich erreichbare Ideal der Bearbeitung; — wir wollen nur fragen, ob Macbeth auf unserer Bühne voll und sicher die Wirkung ausübe, die wir von ihm zu erwarten berechtigt sind, wenn wir immer von neuem an uns erfahren, welchen tiefen, erschütternden Eindruck das Stück im Originale beim blossen Lesen auf uns macht; wenn wir unsere Kritik hören, die, seit Bürger's überschwänglichen Aeusserungen des Entzückens, nicht müde geworden ist, Shakespeare's Macbeth als höchstes, als unvergleichbar höchstes Meisterwerk der dramatischen Poesie bewundernd zu preisen — s. Schlegel, Gervinus, Vischer, Rötscher, Kreyssig — und deren nüchternster Vertreter, der Realist Rümelin, schliesslich nicht umhin kann, ihn die „mächtigste und gewaltigste aller Tragödien" zu nennen [1]; wenn wir auch nur die angeführte Menge der vorhandenen deutschen Uebertragungen als Zeugniss und Maassstab für die poetische und dramatische Bedeutung des Werks in's Auge fassen. [2]

---

[1]) Ulrici kann zwar dem Macbeth „nicht den gleichen Rang mit Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Othello zugestehen", erklärt aber doch am Ende, dass, in Betracht der überwiegenden Schönheiten des Stücks, die Gründe keiner weitern Darlegung bedürfen, „warum, trotz der hervorragenden Mängel, diese Tragödie gerade vorzugsweise die Gunst und den Beifall der meisten Kritiker sich erworben hat." (Shakespeare's dramatische Kunst, 1868, II., S. 125. 127.)

[2]) Auch in Frankreich ist, so viel wir wissen, Macbeth häufiger für die Bühne bearbeitet worden, als irgend ein anderes Stück Shakespeare's. Und das Lieblingsstück

Um Beantwortung der aufgeworfenen Frage haben wir uns an unsere Theater zu wenden. Aber die Antwort, welche wir da finden, ist eine keineswegs befriedigende. Nach dem — leider Wenigen — was von einer Statistik unserer Bühnen vorliegt, erscheint Macbeth, auch auf den Shakespearerührigsten derselben, verhältnissmässig selten und immer nur vorübergehend, eigentlich immer nur als Experiment [1]); und in der Wahl dieser oder jener von den verschiedenen jetzt zur Aufführung kommenden Bearbeitungen herrscht nach wie vor (d. h. vor Schiller) grosse Uneinigkeit und Unsicherheit, weil keine den rechten, allgemein durchschlagenden Erfolg für sich hat. In einzelnen, besonders günstigen Fällen haben Dingelstedt, Laube, Bodenstedt das Stück wohl einmal zu vollerer Wirkung gebracht; aber diese wenigen Fälle verschwinden in der Mehrzahl derer, wo es im Ganzen genommen ziemlich wirkungslos geblieben ist. Wie Fontane über eine Berliner Macbeth-Aufführung (1857) nur von der überaus „kühlen und nüchternen" Haltung des Publikums zu berichten hatte [2]), so klagt Laube, dass Macbeth in Wien „absolut nicht mehr (?) gelingen zu wollen schien", bis er dies „erst spät" mit Wagner und Frl. Wolter in den Hauptrollen (also doch wohl auch nur für diese) durchsetzte. [3]) Und ebenso konnte man auch in Carlsruhe unter Ed. Devrient's, für Shakespeare so schöne Erfolge erzielender Bühnenleitung erleben, wie „die mächtigste und gewaltigste" aller Tragödien im allgemeinen, die Glanzstellen abgerechnet, mit einer wahrhaft erschreckenden Kälte aufgenommen wurde. Diese Erfahrungen treffen aber (für Berlin) die Tieck'sche, (für Wien) die Dingelstedt'sche und (für Carlsruhe im Wesentlichen) die Schiller'sche Bearbeitung. Und die Bodenstedt'sche ist zwar in Meiningen mit Glück gegeben worden, allein es hat nicht den mindesten Anschein als wolle, oder könne, eine andere Bühne der Meininger darin folgen.

des englischen Volkes ist, neben Othello, Macbeth (s. Fontane, Aus England, 1860, S. 79.)

[1]) Nach Elze's Zusammenstellung (Shakesp. Jahrb. II., S. 116.) wurden 1864 auf 8 Hauptbühnen Deutschlands Hamlet 15, Romeo und Julie 13, Richard III. 12, Lear 10, Othello 10, Coriolan 7, Macbeth 6 Mal gegeben. Aehnliche Resultate fanden wir bei Durchsicht der Aufführungs-Register mehrerer einzelnen Bühnen. — In Berlin (s. Genée, Gesch. d. Sh. Dr., S. 340) wurde Macbeth bis Ende 1867 65 Mal aufgeführt; aber in diese Zahl theilen sich 5 Bearbeitungen (Wernike seit 1778, Bürger s. 1787, Schiller s. 1809, Spiker s. 1825, Tieck s. 1851); und Hamlet wurde bis dahin 246, Romeo und Julie 159, Lear 107, Othello 81 Mal gegeben.

[2]) Fontane, A. E., S. 93.

[3]) Laube, Geschichte des Burgtheaters, 1868, S. 341.

Das sind Thatsachen, die mit dem, was wir zu finden hofften, in grellem Widerspruch stehn.

Nun wollen wir nicht verkennen, dass, wie Laube a. a. O. sagt, Macbeth allerdings kein „stark anziehendes oder dankbares Stück im gewöhnlichen Schauspielersinne ist, weil nur unerfreuliche Leidenschaften auftreten und die Liebe gar nicht mitspielt"; dass das Morden und wieder Morden unsere Nerven schärfer und härter berührt als die der Zeitgenossen Shakespeare's, und dass diese Härte des Stoffes auf der Bühne weit empfindlicher hervortritt, als beim Lesen. Wir geben auch zu, dass zum vollen Gelingen des Stückes eben sehr bedeutende Schauspielerkräfte gehören und dass die Inscenirung desselben manche Schwierigkeiten hat, die seinen Erfolg beeinträchtigen können. Indess, das alles ist doch schwerlich das allein Entscheidende. Denn andererseits: Schiller griff, nicht zufällig, aus allen Shakespeare'schen Dramen gerade den Macbeth heraus; Immermann machte ihn zu einer der ersten Aufgaben seiner Bühne [1]; und so dürfen wir gewiss wieder Laube beistimmen, wenn er ihn, trotz allem, für „eine der stolzesten Compositionen Shakespeare's hält", auf welche unsere Theater immer und immer wieder zurückkommen müssen. Das ganze Stück ist so durchaus dramatisch, dass es nicht blos gelesen, sondern gehört und gesehen sein will. Die Unerfreulichkeit des Stoffes wird durch die höchsten Schönheiten der dichterischen Behandlung aufgewogen; wobei noch in Anschlag zu bringen, dass wir durch Schiller mit diesem Stoffe von Jugend auf vertraut sind, ihn gewissermaassen in Fleisch und Blut aufgenommen haben und seine Härten auch deshalb weniger schneidend empfinden. [2] Und Rollen wie Macbeth, Lady Macbeth, Macduff bieten dem Schauspieler ebensoviel, oder mehr, als sie von ihm fordern. Die Schwierigkeiten der Inscenirung endlich, wenn auf das Nöthige beschränkt, übersteigen sicherlich nicht das Mass dessen, was unsere Theater leisten können und wirklich leisten.

Somit dürfte die Schuld, dass Macbeth bei uns nicht die rechte Bühnenwirkung erzielt, doch wohl auch mit in den bisherigen Bearbeitungen zu suchen sein. Schon die berührte Uneinigkeit unserer Bühnen in der Wahl unter den (mindestens vier) jetzt vorliegenden erregt Bedenken gegen die unbedingte Vorzüglichkeit der einen oder anderen. Es genügt aber auch eine sehr flüchtige Betrachtung derselben — von den vor-Schiller'schen Bearbeitungen, als factisch

---

[1]) Putlitz, Carl Immermann, Berlin 1870, II., S. 97.

[2]) Wie viel hierin die Vertrautheit, die Gewöhnung thut, hat Elze (Sh. J. II., S. 110) hervorgehoben, Shylock's Messerwetzen mit Tell's Apfelschuss vergleichend.

beseitigten, nicht weiter zu reden —, um dieses Bedenken durch Gründe bestätigt zu finden, die grossentheils so allgemein anerkannt sind, dass sie hier nur angedeutet zu werden brauchen.

Ueber die Einrichtung Schiller's sind jetzt, obgleich die meisten unserer Bühnen noch an ihr festhalten, wohl alle Stimmen dahin einig, dass sie bei unverkennbar grossen Verdiensten [1]) auch unverkennbare Mängel hat und der Dichtung Shakespeare's nicht zu ihrem vollen Rechte verhilft. Die vielgescholtene Verwandlung der Hexen in „antikisirend-klassische Schicksalsschwestern" ist am Ende eine Einzelheit, die sich als solche beseitigen liesse; über die des „verschlafenen, noch halb berauschten Pförtners in einen gottesfürchtigen Morgenherold", wird nicht so kurzhin abzusprechen sein, da das Original hier eine mehr oder minder eingreifende Aenderung nöthig macht; und dass Schiller die ganze Shakespeare'sche Sprache in den stolzen Strom seiner eigenen getaucht hat, erscheint sogar — soweit nur nicht, wie freilich oft bei Schiller, „jene in dieser völlig untergeht" — eher als ein Vortheil, da ein gehobener Glanz des Colorits der düsteren Schwere des Stoffs im Macbeth ein wohlthätiges Gegengewicht giebt; und überdies wird wohl jeder neue deutsche Macbeth, um wirklich deutsch zu sein, mehr oder weniger von Schiller's Diction, die uns zur Norm der dramatischen Diction geworden ist, annehmen müssen. Das sind also Punkte von untergeordneter oder fraglicher Bedeutung, wie manches Andere, was zu berühren hier zu weit in's Einzelne führen würde. Aber alles hängt doch damit zusammen und läuft darauf hinaus, was der Hauptmangel ist von Schiller's Macbeth: dass er den Charakter, das Charakteristische des Shakespeare'schen nicht streng genug festhält. Vornehmlich die Hauptrolle, die Rolle Macbeth's, hat in dieser Beziehung so Wesentliches verloren, dass das ganze Werk schwer darunter leidet. Denn die gewaltige Tragik desselben liegt in der innern Zerrissenheit Macbeth's, in seinem steten Kampfe mit sich selbst; und dieser Zwiespalt, diese Zerrüttung seines Wesens muss, besonders gegen das Ende hin um so deutlicher hervortreten, je weniger der Dichter dafür gethan hat, uns durch Handlungen zu zeigen, dass Macbeth nicht der „hartgesottne" Bösewicht ist, der er scheinen kann. [2]) Aus seinen Worten heraus müssen wir es

---

[1]) Vergl. Hiecke, Shakespeare's Macbeth, 1846. — In den folgenden Anführungen halten wir uns an Dingelstedt's Beurtheilung Schiller's (Studien und Copien nach Shakespeare, 1858, S. 151.).

[2]) Vergl. Gervinus, Kreyssig, Vischer (Kritische Gänge, n. F., Hft. 2. S. 58.), v. Friesen (Sh. J., IV., S. 198). Diesen Auffassungen stehen gegenüber die weniger

fühlen, wie er fortwährend auf der Folter der Leidenschaft und des Gewissens zuckt und wie er, vom ersten Augenblick an seine Verschuldung büssend, einem sich immer steigernden Krampfe erliegt. Und das fühlen wir bei Shakespeare, wo wir durch jedes Wort hindurchblicken bis auf den Grund der sturmzerwühlten Seele Macbeth's, in jedem ein tiefes Leiden als Ursache und als Wirkung seines Handelns empfinden. Das fühlen wir aber nicht oder viel weniger bei Schiller. Hier ist das Wort mehr nur Ausdruck des Gedankens, der Reflexion, und diese, bei Shakespeare bloss Nebensache, Vehikel, hier Hauptsache: „das Bild Macbeth's, von Shakespeare so fest hingestellt, muss sich, namentlich in den Monologen gegen das Ende des Stücks, in Reflexion auflösen lassen." Damit ist aber der Charakter Macbeth's wesentlich alterirt, das Verständniss, die Auffassung, die Wirkung des ganzen Stücks wesentlich erschwert und benachtheiligt. Und was von der Charakteristik Macbeth's gilt, gilt mehr oder weniger auch von der Charakteristik der andern Rollen; sie ist durchweg äusserlicher, schwächer als im Original. Dazu kommt noch, dass (wie weiterhin zu besprechen) auch die scenischen Umgestaltungen Schiller's dem Stück, besonders den Rollen Macbeth's und der Lady Macbeth, erheblichen Abbruch gethan haben. Kurz, Schiller's Bearbeitung, nach Seiten der Freiheit, der grossartig selbstständigen, wirklich dichterischen Behandlung gewiss in vielen Punkten das Muster einer Bearbeitung, lässt doch nach Seiten der Treue Bedeutendes zu wünschen übrig.

Daher war es eine natürliche Reaction, dass die Berliner Bühne den Macbeth 1825, in der Spiker'schen Bearbeitung, d. h. in einer dem Original, bis auf kleine Auslassungen, Wort für Wort folgenden Uebersetzung, aufführte, und dass sie später, von dem Extrem zurückkommend, aber mehr Anschluss an Shakespeare als an Schiller suchend, die Tieck'sche annahm, bei der sie wohl jetzt noch steht. Diese nun entzieht sich freilich, weil nicht im Druck erschienen, der näheren Beurtheilung. Allein Dingelstedt hat einige Hauptzüge aus ihr mitgetheilt und durch das, was er über sie sagt, ist ihr Werth im allgemeinen hinreichend festgestellt. [1]) Dingelstedt fand in ihr „einen tüchtigen Schritt über Schiller hinaus, an Shakespeare hinan, jedoch auch so manche jener geistreichen, aber eben so launenhaften wie geistreichen Absonderlichkeiten, in

---

günstige Ulrici's und die noch härtere Bodenstedt's (Sh. J., I., S. 353. und II., S. 269.).

[1]) Studien und Copien, S. 153.

denen sich Tieck immerwährend gefiel; — idealisirende Züge, kritische und dramaturgische Lichter in das Urbild hineingetragen, die nicht zu dessen Verherrlichung dienen.“ Danach und da Tieck's Bearbeitung trotz der Autorität seines Namens, wie es scheint, nirgends sonst als eben in Berlin gegeben worden ist, können wir nicht glauben, dass ihr Fortschritt über Schiller hinaus ein Fortschritt im grossen und ganzen gewesen.

Dagegen ist ein solcher nicht zu verkennen in Dingelstedt's Bearbeitung. Auch ihm kam es hauptsächlich darauf an, mehr „Wahrheit“, mehr Treue in die Copie zu bringen als bei Schiller; aber indem er den „ganzen Shakespeare“ wollte, wollte er nicht jeden kleinsten Zug, jede Eigenthümlichkeit des Dichters wahren, sondern „immer die Mitte zwischen dem Original und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes innehalten.“ [1]) So schloss er sich im Principe Schiller vollkommen an und führte dessen Werk entschieden weiter. Mag er hier und da in der Freiheit der Behandlung etwas mehr gethan haben als nöthig scheint, mag überhaupt manche Einzelheit fraglich und streitig sein: im allgemeinen war Dingelstedt's Verfahren jedenfalls sehr maassvoll und nach allen Seiten hin auf das wirklich Zuträgliche bedacht. Nur dass ein misslicher Umstand dabei seine Bearbeitung leider nicht werden liess, was sie hätte werden können. Dingelstedt schuf nicht aus dem Vollen, sondern beschränkte sich darauf, „die Uebersetzungen von Schiller, Tieck und Kaufmann zu benutzen, oder vielmehr mit Auswahl, das Pathos nach Schiller, nach den beiden Andern die Charakteristik, aus allen dreien eine vierte, stellenweise eigene zu machen.“ Das aber war „eine Aufgabe, weder leichter noch lohnender als eine völlig neue und freie Uebertragung.“ So konnte kein wirklich einheitliches Werk, keine wirkliche Nachdichtung entstehen; die Diction vorzüglich konnte nicht zu einem Gusse zusammengehen, das Schwunghafte, was Schiller zu viel haben mag, musste sich bei Dingelstedt zu wenig finden. Aber Macbeth bedarf eben dessen, und die Dingelstedt'sche Bearbeitung wird deshalb, nach dieser Seite hin, schwerer als die Schiller'sche, nur von den ausgezeichnetsten Schauspielerkräften zu zündender Wirkung zu bringen sein, wie Laube's Wiener Erfahrung gezeigt hat. Ferner steht ihr entgegen, dass einige ihrer, durchweg höchst beachtenswerthen Anforderungen an die Inscenirung, Dingelstedt's eigene Inscenirungs-Meisterschaft voraussetzen und von den wenigsten unserer

---

[1]) Studien und Copien, S. 22. — Das weiterhin Folgende s. S. 146.

Bühnen recht zu erfüllen sein dürften; wie besonders im letzten Akte, von dem so viel abhängt, wenn das Stück als Ganzes gelingen soll, die Kampfscenen mit dem Ausfall Macbeth's gewiss sehr schwierig wirklich gut auszuführen sind. Ausserdem gilt das über Schiller's scenische Umgestaltungen vorläufig Bemerkte hier in noch erhöhtem Maasse. — Das sind, scheint es, die Hauptgründe, weshalb Dingelstedt's Macbeth wohl in einzelnen Fällen, vorzüglich unter seiner eignen Leitung in München und Weimar, bedeutende Erfolge errungen, aber ausser nach Wien, Dresden, Frankfurt keine zunehmende, keine allgemeine Verbreitung gefunden hat.

Und die Bodenstedt'sche endlich hat letztere von vorn herein nicht beanspruchen können und wollen. Denn was einem Bodenstedt seinem Meininger Publikum, einem kunstsinnigen, mit Shakespeare innig vertrauten Fürsten und seiner Umgebung gegenüber gelungen ist, damit würde ein anderes Theater bei seinem gewöhnlichen Publikum schwerlich mehr Glück machen, als seiner Zeit das Berliner mit dem Spiker'schen Versuche. Aehnlich diesem gab Bodenstedt den Macbeth fast ganz (bis auf Einiges in der Pförtnerscene, und den englischen Arzt) unverkürzt und unverändert nach seiner Uebersetzung. Nun braucht aber nicht erst bewiesen zu werden, dass der unveränderte Shakespeare nicht für unser grosses, alltägliches Theaterpublikum passt. Selbst einem esoteren Kreise von Kennern wäre, meinen wir, erst dann recht mit demselben gedient, wenn er — um auf Tieck's frommen Wunsch zurückzukommen — auch auf Shakespeare's Bühne aufträte; die helle Realität unserer Bühne, mit ihrer die Phantasie des Zuschauers zu blosser Passivität herabdrückenden Coulissenwelt stimmt nun einmal nicht zu so Vielem in Shakespeare's Dichtung, was sich sehr sonderbar, überphantastisch, märchenhaft, irrational ausnehmen muss, wo ihm nicht eine auch zu kühneren Sprüngen aufgelegte active Phantasie entgegenkommt. Im Macbeth findet sich dessen weniger als in vielen andern Stücken Shakespeare's; aber auch er enthält doch genug, was ihm, in unveränderter Gestalt, auf unserer Bühne nur schaden kann. Und wenn er trotzdem bei dem Versuche Bodenstedt's zu einer Wirkung kam, wie es allen Berichten zufolge in Meiningen der Fall gewesen, so war das ein doppelt anerkennenswerther Ausnahmefall, der wohl Ausnahme bleiben muss; bis auf den einen Punkt, in dem, unseres Erachtens, alle unsere Bühnen Bodenstedt folgen sollten: in dem rühmlichen und rühmlich gelungenen Wagniss, den Macbeth einmal, ohne Furcht

vor der zu grossen Scenenmenge, in seiner ganzen vollen Schönheit aufzuführen. [1])

Aus alledem geht hervor, dass die Bearbeitung des Macbeth doch noch nicht endgültig zum Ziele gelangt ist. Und so wird es nun wenigstens nicht als etwas ganz und von vornherein Ueberflüssiges erscheinen, hier Ideen zu einer neuen Macbeth-Bearbeitung der Prüfung vorzulegen. Es sollen nur Hindeutungen sein auf Die und Jenes, was sich vielleicht einmal zur grösseren Ehre Shakespeare's und seines Werks ausführen liesse. Jedenfalls mögen sie, obgleich öfters vom gewohnten Wege abweichend, uns nicht als Verkennung von Verdiensten ausgelegt werden, deren Vorgange allein wir in vielen Stücken verdanken, was wir zu bieten haben.

Ueber das Allgemeine unserer Ansichten, über unser Princip der Bühnenbearbeitung, bedarf es keiner weitläufigen Auseinandersetzungen. Einestheils ergiebt es sich schon aus dem bisher Gesagten, anderntheils ist es bereits oft und nachdrücklich genug — so besonders entschieden von Dingelstedt in der Einleitung zu seiner Bearbeitung von Shakespeare's Historien, besonders gründlich und erschöpfend von Oechelhäuser im dritten Bande dieses Jahrbuchs — aufgestellt und besprochen worden. „Die Bearbeitung soll dichterische Reproduction sein; wobei nur zu unterscheiden zwischen organischen, das Wesen einer Dichtung ändernden Umbildungen, und zwischen Nachbildungen einzelner schadhafter oder mangelnder Theile, durch welche nicht ein neues, sondern nur ein ganzes Kunstwerk hergestellt wird.“ [2]) „Die ideelle Lösung der vorliegenden Aufgabe würde sein, gleichen Eindruck auf die heutigen Zuhörer hervorzubringen, wie Shakespeare auf seine Zuhörer hervorbrachte; uns gleichen Genuss, gleiche Einsicht in seine Schönheit zu gewähren, wie das Original seiner Zeit gewährte.“ Und „die, welche am kühnsten in Shakespeare einschnitten, gleichzeitig aber auch ihre Bühne und ihr Publikum kannten, und ein intuitives Verständniss für Shakespeare hatten, erreichten thatsächlich die grössten Erfolge.“ [3])

[1]) Zur Würdigung der Meininger Shakespeare - Aufführungen s. Oechelhäuser (Sh. J., III., S. 383.). — Ueber das Verhältniss von Shakespeare's Bühne und Dichtung zur heutigen Bühne vergl. u. A. Ulrici (Sh's. Dram. K. I., S. 128.), Schöll (Sh. J., I., S. 136.), Oechelhäuser (Sh. J., III., S. 139.) und Immermann's Bericht über die Aufführung von Shakespeare's „Was ihr wollt“ durch die Düsseldorfer Künstler auf einer der Shakespeare'schen ähnlich construirten Bühne (Putlitz, Carl Immermann, II., S. 312.).

[2]) Dingelstedt, Sh's. Historien, 1867, I., S. 34. (auf das Wesentliche zusammengezogen, wie die folgenden Citate).

[3]) Oechelhäuser, Sh. J., III., S. 143. 145. 146. — Vergl. auch Laube's treffende

Damit ist alles gesagt; wir können nur das Angeführte noch einma
kurz dahin zusammenfassen, dass wir die wahre Treue des Bearbeite
in dem Streben sehen, durchweg die gleiche Wirkung zu e
zielen, wenn auch hier und da mit etwas andern, nur gleichartige
Mitteln. — Dass der Bearbeiter nichtsdestoweniger, wo es irgen
geht, dem Originale bis in's Einzelste, bis auf den Wortlaut hera
genau folgen, sich vor allem angelegentlichst bemühen soll, sein
Aufgabe, soweit eben irgend thunlich, als treuer Uebersetzer z
lösen — das brauchte, weil selbstverständlich, nicht erwähnt z
werden, wenn nicht im Macbeth auch in dieser Beziehung manche
wohl Erreichbare, aber noch nicht Erreichte, nachzuholen wäre
Viel häufiger indess wird sich der Bearbeiter hier, dem hier öfte
als sonst vollkommen unübersetzbaren sprachlichen Ausdruck gegen-
über, nach Seiten der Form also, an die Intention des Dichters
statt an sein Wort halten müssen, um das Wesentliche, das
Charakteristische der Ausdrucksweise nicht verloren zu geben.[1]
Dafür verlangt Macbeth nach Seiten des Inhalts verhältnissmässig
geringe Abänderungen; und als eines der am wenigsten umfang
reichen unter allen klassischen Dramen bedarf er auch für die Auf
führung durchaus keiner Kürzung.[2])

Soweit befinden wir uns völlig im Einklange mit den gewichtig
sten Autoritäten unserer Dramaturgie und bekennen uns zu der
entschiedensten Liberalismus. Allein die letzte Bemerkung, das
Macbeth keiner Kürzung bedürfe, führt auf einen Punkt, in dem wi
ziemlich isolirt, eine sehr conservative, scheinbar ultraconservativ

---

Bemerkungen über die Anforderungen eines „Theaterstücks" an die Gegenwart (Gesc
d. Burgth., S. 298.).

[1]) Tycho Mommsen (Nachwort zu Schlegel-Tieck's Uebersetzung, 1853—55, IX
S. 552.) sagt: „Es gehört sicherlich zu den schwersten Aufgaben, die Macbeth-Ge
danken, die so kurz und unheimlich einander überzucken und überblitzen wie gekreuzt
Schwerter, die Macbeth-Sprache, in der fast jedes Wort ein Dolchstich ist, so getre
wiederzugeben, dass daneben die allgemeinen Erfordernisse der Deutlichkeit, Richtig
keit und dichterischen Schönheit bewahrt bleiben." Angesichts des vollen Vierte
hunderts vorhandener deutscher Macbeth-Uebertragungen, darf man wohl sagen, es ge
hört diese „schwerste Aufgabe" in vielen Fällen zu den Unmöglichkeiten. — De
Bearbeiter kann sich übrigens, mehr als der Uebersetzer, den Vortheil zu nutze machen
dass durchgängige, strengste Regelmässigkeit der metrischen Form vom Charakte
unseres Stückes nicht gefordert, an manchen Stellen (vornehmlich in den Rolle
Macbeth's und der Lady) nicht ertragen wird, und dass Shakespeare seinen Macbeth i
oft viel weniger regelmässigen Versen geschrieben hat als seine spätern Herausgebe
sie ihm angedichtet haben.

[2]) Freytag, Technik des Dramas, 1863, S. 302.

Ansicht vertreten müssen. Denn, wie schon mehrfach angedeutet, wir meinen, Macbeth verträgt auch keine irgend wesentliche Kürzung, vorzüglich keine irgend bedeutendere Abänderung seines scenischen Baues, den wir daher fast ausnahmslos beibehalten wünschen. Damit aber stellen wir uns in Widerspruch mit unserer Bühnenpraxis, der es Glaubenssatz ist, dass Shakespeare nicht ohne Streichen und Zusammenlegen von Scenen aufzuführen sei.

Indess, wenn es auch ausser allem Zweifel steht, dass unsere Bühne, als ihr Gesetz, eine von der Shakespeare's verschiedene dramatische Compositionsweise fordert und dass der heutige Dichter dessen häufigen Scenenwechsel als einen Uebelstand zu vermeiden hat: so ist doch damit nicht gesagt, dass es unserer Bühne unmöglich sei, ein Stück mit häufigem Scenenwechsel wirksam zu geben, dass also jedes Stück sich unbedingt, wohl oder übel, der Regel fügen müsse. Wir haben bereits Bodenstedt's Macbeth-Aufführung als Gegenbeweis geltend gemacht, und andere seiner Meininger Shakespeare-Aufführungen unterstützen denselben. Und Laube sagt in seiner Geschichte des Burgtheaters [1]) von Göthe's Götz: „die frische, erquickende Gesinnung, welche den störenden Scenenwechsel durchweht, hat allmählig das Publikum ausnahmsweise für diese Form in Tableaux gewonnen, und Götz hat sich auf dem Repertoir behauptet.“ Was in diesen Fällen gelungen ist, kann ohne Zweifel gelingen. Und muss denn auch jeder Scenenwechsel etwas so arg Störendes sein? Sind unsere Theater, wenigstens sehr viele derselben, nicht recht wohl im Stande, eine Decoration ohne erhebliche Störung zu wechseln? Unter Laube's Direction in Leipzig haben wir von einer solchen meist nichts empfunden. Und unsere Opern- und Balletbühnen können ja die schwierigsten Scenenverwandlungen mit oft wirklich zauberähnlicher Leichtigkeit ausführen und gerade durch solche Verwandlungen mitunter wahrhaft schöne, poetische Wirkungen erzielen. Dergleichen hat Shakespeare natürlich nicht nöthig, wie er überhaupt keine besonders glänzende, nur eine würdige Ausstattung verlangt; der Schaulust unseres darin verwöhnten Publikums gegenüber sind derartige Anstrengungen, wenn ein Theater sie auch einmal für ihn machen will, nicht unbedingt zurückzuweisen; aber andrerseits wird seine Dichtung nur um so reiner und richtiger wirken, je mehr eine gewisse Anspruchslosigkeit des Beiwerks unsere Zuschauer dem Standpunkte der Zuschauer Shakespeare's vor seiner decorationslosen Bühne nähert:

---

[1]) S. 108.

das Wesentliche also, was wir hier allein im Auge haben, ist ebe nichts weiter, als dass der Wechsel der Decorationen schne und geräuschlos vor sich gehe. Und das, denken wir, lässt sic leicht bewerkstelligen. Die gewöhnlich so vorlaute und sogar mitt in die spielende Scene hineingellende Schelle des Maschinenmeiste kann (wie eben unter Laube in Leipzig) ihre Pflicht bei einer Ve wandlung bestens erfüllen, ohne sich im mindesten unangenehm b merkbar zu machen, und dürfte jetzt wohl auch durch eine ande Art des Telegraphirens zu ersetzen sein. Das missliche Erschein von Theaterdienern zum Herein- und Herausschaffen von Mobilia Requisiten — nöthigenfalls vielleicht durch mechanische Vorric tungen zum Herein- und Hinausschieben oder dgl. zu umgehen fällt für Shakespeare in der Regel von selbst weg, da er von solch Requisiten, der Beschaffenheit seiner Bühne zufolge, selten etw voraussetzt. Und wenn, was die Hauptsache ist, die Decoration der aufeinanderfolgenden Scenen entweder von kürzeren zu tiefer fortschreiten, oder kürzere und tiefere abwechseln, so lassen si diese während des Spiels in jenen bequem vorrichten, und die Ve wandlung ist dann nicht viel mehr als das Aufgehen (oder Falle eines Hintergrundes;[1]) eine derartige bequeme Aufeinanderfolge ab ergiebt sich für Shakespeare überall da fast von selbst, wo bei il (wie allem Anschein nach sehr häufig der Fall) die einzelnen Scene oft einer ganzen Reihe von Scenen, abwechselnd auf sein grossen und auf seiner kleinen Bühne, d. h. das eine Mal im Freie das andere Mal im Innern eines Zimmers, Saales u. dergl. spielte dafür hat unsere Bühne eben nur hier tiefe, dort kurze Decoration (mitunter auch umgekehrt) zu nehmen, um auch bei schwieriger Arrangements die Verwandlungen ohne Aufenthalt und Coulisse lärm sicher, bis auf seltene Fälle, ohne Zwischenscenenvorhang ermöglichen.[2]) Also ist es, gerade für Shakespeare, gewiss nic übertrieben und unausführbar, wenn wir den Scenenwechsel, welch er der Naivetät und der Phantasie seiner Zuschauer zumuthete, jet einmal ausnahmsweise, unserer hochausgebildeten Theaterkunst z

[1]) In England ist (Fontane, A. E., S. 87.) der Hintergrund immer auf Holz malt und die ganze Wand besteht aus zwei Hälften, die bei jedem Scenenwechsel „ aus der Pistole geschossen" zusammenfahren.

[2]) Ein Zwischenscenenvorhang, der, wenn so häufig wie von manchen uns Bühnen gebraucht, das Stück unbarmherzig zerreisst und zersplittert, sollte wo m lich nur da angewandt werden, wo eine Zwischenzeit oder ein Abschluss in der Ha lung anzudeuten ist.

muthen.[1]) Nur muss ihr dabei zu Hülfe kommen, was Shakespeare in erhöhtem Maasse freilich zu Hülfe kam: die Gewohnheit, bei uns die Gewöhnung des Publikums; unser Publikum muss in dem betreffenden Stück von vorn herein daran gewöhnt werden, dasselbe in rasch wechselnden Bildern aufzufassen; es darf im Anfang, wo es am frischesten und willigsten ist und wo das Stück am ersten einen kleinen Nachtheil verträgt, nicht geschont werden mit öfterem Scenenwechsel — selbst wenn er hier an und für sich nicht so unbedingt nöthig wäre — damit er ihm nachher da nichts Fremdartiges und Anstössiges mehr sei, wo wesentliche Wirkungen von ihm abhängen.

Und das ist nun allerdings schliesslich die Hauptsache, dass das in Frage stehende Stück die Vorführung in vielen, rasch wechselnden Scenen nicht bloss zulasse, sondern wirklich und wesentlich fordere. Zuletzt war mehr von Shakespeare im allgemeinen die Rede; aber unsere Ansprüche sollen deshalb nicht etwa ohne weiteres auf alle seine Dramen ausgedehnt werden: sie gelten, zunächst wenigstens, nur dem Macbeth, weil dieser selbst das Beanspruchte dringend verlangt. Denn — wie wir weiterhin nachzuweisen hoffen — manche Partien und Hauptpartien desselben können unmöglich die vom Dichter beabsichtigte Wirkung, den Eindruck, den sie bei ihm machten, hervorbringen, wenn dem Stück nicht seine ursprüngliche scenische Gestalt gewahrt bleibt; die Einsicht in die Schönheit und Bedeutsamkeit seiner Composition hängt davon ab, dass diese in ihrer vollen Geschlossenheit auftrete; was wir von der Bearbeitung und Aufführung wollen, ist also — mag es auch auf den ersten Blick eher ein Widerspruch scheinen — eine nothwendige Consequenz des an die Spitze gestellten Princips. Dann aber sind, ganz im allgemeinen, viele rasch einander folgende Scenen auch dem

---

[1]) Vergl. Rapp (Einleitung zu Keller-Rapp's Uebersetzung, 1854, I., S. XVII.): „Da wir einmal die beschwerliche und kostbare Maschinerie haben, so sehe ich nicht ein, warum wir sie, wenn sie nicht entbehrt werden kann, bei dem grössten Dramatiker nicht so viel wie möglich sollten geltend machen. — Wir können uns das vor die Sinne führen, was Shakespeare nur mit des Geistes Auge sah.“ — Freytag, der sich in seiner Technik des Dramas (S. 159. 183.) nur gegen den häufigen Scenenwechsel ausspricht, hat neuerdings (Grenzboten, 1869, No. 40., S. 30.) die Alternative gestellt: „entweder blitzschneller Scenenwechsel, oder Vereinfachen des scenischen Apparats.“ Aber schneller Wechsel wenigstens ist für unsere grösseren Bühnen eine factisch gelöste Aufgabe, und die kleineren haben den Vortheil eines anspruchsloseren Publikums. Freytag's für die meisten Fälle sehr zutreffende Bedenken treffen überdies — wie aus Obigem hervorgeht und wie sich im Einzelnen noch mehr zeigen wird — unsern Fall sehr wenig.

innern Charakter gerade unseres Stücks besonders angemess Wenn in Göthe's Götz „die ihn durchwehende frische Gesinnu für sie sprach, so spricht noch weit mehr für sie, was Shakespea Macbeth durchweht. Diese fieberhafte, vom Anreiz in's Verbrec und von Unthat zu Unthat in's Verderben stürmende Hast Leidenschaft, die nur Ruhe findet im Untergange, kommt in ei gewissen Scenenunruhe zu ihrem entsprechendsten Ausdruck. I wie die blinde, immer wilder und wilder sich überstürzende, dä nische Raserei des Bösen nur erklärbar wird aus dem Zusamm wirken sich drängender Anlässe und Antriebe, und aus dem Tau dem der Schuldige verfällt, und aus der Sorglosigkeit und Be nungslosigkeit seiner Opfer[1]), so wird ihre tragische Gewalt in vo Macht erst hervortreten, wenn der Zuschauer jenes Drängen Treiben auch sinnlich wahrnimmt und mitempfindet, und, wie Handelnden selbst, nicht Zeit und Ruhe hat zu Einwendungen, der bedächtige Verstand wohl machen könnte.[2])

Deshalb war es auch für kein Werk Shakespeare's ein grösse Vortheil, weniger etwas „Zufälliges", als für Macbeth,. wenn Sha speare keine, oder keine stark „dirimirenden Aktschlüsse" hatt Wir aber, die wir Akte wollen, müssen dafür sorgen, dass d Einschnitte überall an Stellen zu liegen kommen, wo sie die Ha lung verhältnissmässig am wenigsten unterbrechen und aufhal von deren innerer Gliederung am meisten gerechtfertigt werd wir können uns darin nicht an die, von den ersten Herausgeb des Macbeth (der ersten Folio) beliebte, zum Theil ungeschickte A eintheilung unserer Ausgaben binden.[4]) Und die Zwischenakte s bei der Aufführung so kurz als irgend möglich zu nehmen. Währ derselben ist es die Aufgabe der Musik, den Zuschauer auf Höhe der Stimmung und der Handlung zu erhalten. In dem Stü

---

[1]) Vergl. v. Friesen (Sh. J., IV., S. 204.): „Jede der einzelnen Personen ha dem allgemeinen Taumel Antheil, gleichsam als sei die ganze Atmosphäre von höllischen Zauber geschwängert."

[2]) Aehnliches gilt allerdings, aus ähnlichen Gründen, für viele Stücke Sh speare's; nur für keines in dem Maasse wie für Macbeth.

[3]) Schöll, Sh. J., I., S. 137.

[4]) Dass die Akt- und Sceneneintheilung der Folio nicht vom Dichter herr zeigt sich im Macbeth, wie anerkanntermassen in andern Stücken, darin, dass sie ö nicht im Einklange steht mit der Dichtung selbst. Zu diesem inneren Grunde kc die äussere Bestätigung, dass die bei Lebzeiten Shakespeare's erschienenen Qu keine Akt- und Sceneneintheilung haben und dieselbe auch in der ersten Folio an 17 Stücken (von 36) vollständig, an 6 aber gar nicht ausgeführt ist.

selbst aber, vorzüglich am Schlusse desselben, muss immerhin einiges für Vereinfachung und Zusammenfassung gethan werden. Ueberhaupt muss gethan werden, was Shakespeare selbst thun könnte und würde, wenn er seinen Macbeth heute für uns auf unsere Bühne brächte.

Hiermit ist unser obiges Princip nochmals, in seiner grössten Allgemeinheit, ausgesprochen. Um dieses Ideal zu erreichen, müsste freilich ein zweiter, deutscher Shakespeare kommen; es auch nur annähernd treffen zu wollen, setzt einen, ebenso receptiven als productiven, wahren Dichter voraus. Wir unsererseits können es bloss mit Wünschen und Vorschlägen weiter ausgestalten. Und wenn wir im Folgenden hin und wieder einmal etwas von unsern eigenen Versuchen herbeiziehen und von dem, was wir wollen, mitunter sprechen, als ob wir es schon hätten, so geschicht dies nur, um uns möglichst kurz und deutlich über unsere Ansichten zu erklären: was wir zu geben haben, sind und bleiben Wünsche und Vorschläge.

Vor allem wünschen wir für Macbeth eine, die Dichtung im wahren Sinne des Worts eröffnende, den Zuschauer aus der Welt des täglichen Lebens in die Welt des Dichters erhebende und in sie einführende Ouvertüre. Wir denken sie uns gewissermassen als Vorgeschichte Macbeth's: ein grosses, kriegerisch-stolzes Thema mit zwischendurch auftauchenden und jenes mehr und mehr überwachsenden Anklängen des Dämonischen, so dass dann die Erscheinung der Hexen in der ersten Scene des Stücks sich unmittelbar anschliesst. Das ist zur Zeit noch ein frommer Wunsch, den wir unsern Componisten an's Herz legen wollen. Allein es ist doch auch schon vorhanden, was unsern Theatern recht wohl als Aushülfe dienen kann. Ob und in wie weit die ihrer Zeit mit den Bearbeitungen von Schröder, Wernike, Bürger, Schiller und Spiker (meist in Berlin) aufgeführten Compositionen zum Macbeth von Stegmann, André, Reichardt, Seidel und vorzüglich von Spohr hier in Betracht kommen, müssen wir dahin gestellt sein lassen, da wir diese sämmtlich nur dem Namen nach kennen.[1]) Sicher aber ist, dass wir drei Ouverturen zu Macbeth-Opern haben, von Chelard, Verdi und Taubert. Und wenn auch die gefällig-leichte Chelard'sche nicht zu Shakespeare passt, die Verdi'sche, ein kurzes Praeludium, höchstens

---

[1]) Genée (Gesch. d. Sh. Dr., S. 257. 283. 315,) erwähnt nur André, Reichardt und Spohr. Die Musik von Stegmann wurde, unsers Wissens, von Schröder zu Bürger's Hexenchören gegeben.

das Verdienst der Anspruchslosigkeit hat, so giebt dagegen die vo[n] Taubert eine schöne und würdige Einleitung auch zu Shakespeare' Tragödie ab, und unsere Theater haben keinen Entschuldigungs- grund, uns als Ouverture zum Macbeth, wie das noch so häufig ge- schieht, eine ganz beziehungs- und bedeutungslose Musik — ode[r] gar Nichtmusik — zu bieten.[1])

Treten wir nun aber in das Stück selbst ein, so macht gleic[h] die erste Scene besonders hohe Ansprüche. Dass hier das Vo[r]handene nicht für eine Bühnenbearbeitung genügen kann, der [es] hauptsächlich auf den Gesammteindruck, den richtigen, chara[k]teristischen Ton ankommt, das wird keines langen Beweises [be]dürfen.

Nehmen wir nur den einen Vers:

When the hurlyburly's done —,

und vergleichen wir damit die Uebersetzungen:

Wenn das Mordgetümmel schweigt (vollbracht) —
Wieland, Eschenburg;
Wann das Kriegsgetümmel schweigt —
Schiller, Dingelstedt;
Wann das Mordgetümmel ruht —
Voss;
Wann (wenn) der Wirrwarr ist zerronnen (verronnen) —
Schlegel, Simrock, Rapp;
Wenn der Wirrwarr stille schweigt —
Tieck;
Wann vorbei der Schlachtendrang —
Kaufmann;
Wenn das Kampfgetös vollbracht —
Bodenstedt.

---

[1]) Die Ouverture Taubert's, der ein unserer Idee ähnlicher Gedanke zu Grun[de] zu liegen scheint, liesse sich auch leicht in unmittelbaren Anschluss an die erste Sce[ne] bringen, wenn das Moderato-Maestoso am Ende derselben hier gestrichen und an d[as] Ende des ganzen Stücks verlegt würde. Ob Taubert's Oper auch für uns verwendba[re] Zwischenaktsmusik hat, ist uns nicht bekannt; in dieser Hinsicht können wi[r] nur verweisen auf Dingelstedt (St. u. C., S. 163.), für dessen Aufführungen „d[ie] Zwischenaktsstücke kurz aber bezeichnend ausgewählt waren", und auf Rapp (Ueber I., S. XIX.), welcher für die Zwischenakte Shakespeare'scher Stücke entsprechen[de] Musik aus unseren Symphonien wünscht. — In unserm Stücke selbst ist nicht vi[el] Musik nöthig und rathsam; jedenfalls „müssen die Hexen reden, nicht singen" (Dinge[l]stedt, a. a O., und ähnlich schon Bürger in seiner Vorrede). — Eine bei den Macbet[h]-Aufführungen in Sadler's Wells Theatre, unter Phelps, häufig angewandte „Art schottisch[e] Kriegsmusik", aus Trommel und Violine zusammengesetzt, lobt Fontane (A E., S. 8[?]) — Englische Compositionen zum Macbeth von Matthew Locke (1674) und John Eccl[es] (1696) s. bei Lowndes (The Bibliographer's Manual, 1864, VIII., S. 23. 43.).

Dort hören wir die volksthümlich leichte, schlagfertige, sinnlich-malerische Sprache von Hexen, die sich über den wilden wirren Kampf der Schlacht als über einen tollen Trubel freuen und lustig machen; hier dagegen gewählte, gewichtige Ausdrücke, die bloss den Zwang, die Noth des Uebersetzers verrathen. Kürzer und leichter klingt:

Wann dem wirren Lärm der Schlacht
Flucht und Sieg ein Ende macht —

Jordan, nach *Jacob*;

aber etwas wirklich Hexenhaftes könnte man doch höchstens in Bürger's ganz freiem und sehr geschmacklos übertriebenem:

Wann sich's ausgetummelt hat,
Wann die Krah am Aase kraht —

finden. Demnach gilt die Klage Wieland's (zu seiner Uebersetzung, 1765) noch heute: „Aller Zeit und Mühe ungeachtet, die man auf diese abenteuerlichen Hexenscenen verschwendet hat, ist es doch nicht möglich gewesen, das Unförmliche, Wilde, Hexenmässige des Originales völlig zu erreichen.“ Die strenge Uebersetzung hat es nicht einmal annähernd erreichen können, vielmehr mit allem Geleisteten nur bewiesen, dass es ihr unmöglich sei, hier den richtigen, charakteristischen Ton zu treffen. Und so folgt für uns mit Nothwendigkeit, dass jeder neue Versuch für die Bühne von vornherein und ganz entschieden den Weg der freien Bearbeitung einschlagen muss. Für diese ist die Hauptsache, dass die Hexen das Wesentliche, was sie sich und dem Zuschauer zu sagen haben, klar und deutlich und in einer ihrem Wesen und der Situation angemessenen Weise aussprechen; es soll die flüchtige, schlagende, vulgäre Ausdrucksweise des Originals sein; die Verse sollen wie dort durchweg kurze, kräftige, männliche Reime haben, zum Theil, das blitzartig Zündende des hingeworfenen Vorschlags bezeichnende, dreifache, vor allem ungesuchte, naturwüchsige Reime: wir sollen eben die eilig und eifrig über ihren Unheilsplan sich einigenden und ihn frohlockend zum Gedeihen einsegnenden Hexen hören. Wenn sich aber die Bühnenbearbeitung das wirklich zur Hauptsache, zur Hauptaufgabe machen will, wird sie der Totalwirkung mehr oder weniger vom Detail des Originals aufopfern, ihr Streben auf die Intention Shakespeare's richten müssen, ohne sich ängstlich an jedes seiner Worte, an die Zahl und Folge der Verse und Reime, die Vertheilung der Reden bei ihm zu binden; sie muss dem wesentlichen Inhalte der Scene auch eine wesentliche, d. h. ihm wirklich entsprechende und der Natur

unserer Sprache gemässe, Form geben. Jemehr sie dabei dennoch von den Eigenthümlichkeiten der ursprünglichen Dichtung beibehält, um so besser; jedenfalls aber wird es ihr mit den geringsten Ansprüchen an das Einzelne am ersten gelingen, dem Ziele im grossen und ganzen nahezukommen. Auch so noch ist die Aufgabe gewiss keine leichte; es gehört ein volles, liebevolles Eingehen in die Absichten des Dichters und ein grosser Glückswurf von Seiten der Productivität des Bearbeiters dazu, sie soweit als wünschenswerth zu lösen: aber so ist dies, denken wir, wenigstens keine Unmöglichkeit mehr.[1])

Von Einzelheiten in der Ausführung unserer Scene ist nur zu berühren, was auch bei der freiesten Behandlung in Betracht kommt. Wegen der Schwierigkeit, die für uns in dem *When* liegt — die mitgetheilten Uebersetzungen zeigen das Schwanken zwischen dem für Hexen zu geziert klingenden „Wann" und dem unrichtigen, aber volksthümlichen „Wenn" — ist vielleicht statt mit der Frage „*When shall we three meet again?*" lieber, nach Bürger's Vorgange, mit einer Frage nach dem „Wo" zu beginnen; wie etwa:

Erste Hexe: Sagt, wo man sich wiederfind't.
Zweite Hexe: Bei Blitz und Donner, in Wetter und Wind.
Dritte Hexe: Auf der Haide.
Zweite Hexe: Nach der Schlacht,
Wie der Tanz zu End ist, macht
Dass ihr da seid.
Erste Hexe: Also noch vor Nacht.
Dritte Hexe: Wenn die Eule schreit.
Zweite Hexe: Dann ist Macbéth nicht weit, etc.

In diesem schwachen Versuch — der höchstens als Probe dienen kann für die Freiheit, die wir dem Bearbeiter gestatten möchten — soll nur das Eine in Schutz genommen werden: der Name Macbéth in der von Shakespeare durchgängig festgehaltenen Betonung (womöglich nachdrücklicher als oben geschehen, durch Reime auf Macbéth einzuführen) statt des bei uns gewöhnlichen Mácbeth.[2])

---

[1]) Da eben die einfachste, anspruchsloseste, natürlichste, volksthümlichste Ausführung wohl die beste sein würde, so scheint die Möglichkeit einer glücklichen, wenigstens theilweise glücklichen Lösung der Aufgabe hier sogar auch Solchen gegeben zu sein, die nicht gerade Dichter sind; und wir meinen daher immer, die freie, im angegebenen Sinne charakteristische Wiedergabe der ersten Macbeth-Scene, jener 12 kurzen Verse und Halbverse, wäre ein Problem für eine Concurrenz, zu der sich einmal alle, nur einigermassen productiv gestimmten Freunde Shakespeare's vereinigen sollten.

[2]) Der Vers:

There to meet with Macbeth (auf place und heath reimend)

Weiterhin ist fraglich, ob das Rufen von Graymalkin und Paddock, als unserem Theaterpublikum kaum unmittelbar verständlich, nicht ohne Schaden wegzulassen oder durch eine andere Mahnung zum Aufbruch zu ersetzen wäre; Wagner-Schiller-Dingelstedt's: „Ich höre die Geister. — Es ruft der Meister“ erscheint nicht charakteristisch genug. — Ein wesentlicher Punkt endlich ist, dass wir einen Ersatz brauchen für das in jeder Beziehung bedeutsame und bezeichnende *„Fair is foul and foul is fair“*, dass sich jedoch dieser Ersatz bis jetzt noch nicht entfernt hat finden lassen, da Alles bisher Versuchte („Schön ist hässlich“ — Eschenburg, Tieck, Kaufmann, Simrock u. A.; „Schön ist garstig“ — Voss, Lachmann; „Schön ist wüst“ — Schlegel; „Sauer ist süss“ — Rapp; „Gunst ist Hass“ — Jordan; „Weiss in schwarz und schwarz in weiss, heiss in kalt und kalt in heiss“ — Bürger; „Gold ist Quark“ — Dalberg; Wieland lässt es ganz aus) kaum eine Seite der Vieldeutigkeit des Originals trifft, die Alliteration aber (ausser bei Rapp) und das Sprichwörtliche, Vulgäre in der Zusammenstellung von *fair* und *foul* gar nicht wiedergiebt. Vielleicht wäre „Lust ist Leid und Leid ist Lust“ noch das Entsprechendste; nur hexenhaft klingt auch das nicht im mindesten; und doch kommt es gerade darauf an.

Nun aber das Gewünschte als vorhanden angenommen, muss bei der Aufführung die erste Scene, dieser flüchtige Stimmungsaccord, auch so flüchtig, so leicht und schattenhaft als möglich vorübereilen. Die durch den Nebel hinhuschenden Hexen würden am besten hinter einem die ganze Bühne bedeckenden Flor erscheinen; als Andeutung genügt jedoch auch eine „dämmernde Helle“, wie Dingelstedt sie vorschreibt. Jedenfalls ist die Decoration (welche wir uns als eine felsige Anhöhe in der Nähe des Schlachtfeldes denken), der folgenden Verwandlung wegen, ziemlich kurz zu nehmen, wodurch die Scene um so mehr zum blossen Eröffnungsbilde wird.[1])

---

heisst bei Wieland:

Dort gehn wir Macbéth's wegen hin —,

bei Eschenburg dagegen:

Dort kömmt dann auch Mácbeth hin.

Auf Eschenburg, dem Schiller folgte, mag also die Betonung Mácbeth zurückzuführen sein, bei welchem Gebrauche dann alle Uebersetzer und Bearbeiter geblieben sind, ausser Rapp, welcher Mac Beth schreibt, und, aber nicht durchgängig, Moltke.

[1]) Betreffs der Darstellung dieser Scene, und der Hexenscenen überhaupt, vergl. Fontane (A. E., S. 81. 90. 100.) über die Aufführung in Sadler's Wells: „Das Ganze ist wie eine Ouverture des Schreckens. Die drei Hexen werden von den drei Komikern

Ueber die zweite Scene können wir uns kürzer fassen. Sie spielt im Original offenbar in der königlichen Residenz zu Fores[1]), und unserer oben entwickelten Ansicht zufolge halten wir es weder für nöthig noch gut, unserm Publikum den Scenenwechsel, wie Schiller und Dingelstedt thun, zu ersparen. Aber statt des Saales oder Zimmers — bei Shakespeare jedenfalls seine kleine Bühne — wo König Duncan die Berichte des Hauptmanns und Rosse's von den Siegen Macbeth's empfängt, möchten wir, des Folgenden, der vierten Scene halber, lieber ein Lager wählen, auf der einen Seite mit dem, nach dem Zuschauer offenen Zelte des Königs. Damit ist dann zugleich motivirt, weshalb Duncan und seine Umgebung nicht an dem Kampfe gegen die Rebellen theilgenommen haben: eine andere kriegerische Unternehmung hat sie bei Fores zurückgehalten. Shakespeare wollte freilich, seiner Quelle gemäss, Duncan wohl gerade als unkriegerisch hinstellen; aber dass wir ihn in einem Lager sehen, ändert doch nichts Wesentliches; auch Dingelstedt lässt ihn, in der vierten Scene, in seinem Zelte auftreten. — Im Text der Scene sind natürlich die *cannons overcharg 'd with double cracks* in der (überhaupt an Bildern wohl etwas zu reichen) Rede des Hauptmanns zu tilgen; und dann ist die Ungenauigkeit des Originals zu verbessern, dass Rosse und A n g u s auftreten sollen, obgleich ersterer a l l e i n kommt, dagegen Rosse a l l e i n an Cawdor und Macbeth abgesandt zu werden scheint, obgleich Rosse und A n g u s nachher Macbeth die Botschaft des Königs überbringen.[2])

Nun öffnet sich, wieder, wie vorher, durch Aufgehen des Hintergrundes, die dritte Scene, die als Hauptscene auch die tiefste Decoration erhält: die Haide, wie Dingelstedt sie beschrieben hat. Diesem können wir uns hier überhaupt fast durchweg anschliessen, denn er hat das einleitende Gespräch der Hexen, Schiller's Abänderung beseitigend, getreu und glücklich wieder hergestellt und sich weiterhin auf kleine Abweichungen vom Original (und von Schiller)

---

der Bühne dargestellt. Ihr erstes Erscheinen ist wirklich nur eine E r s c h e i n u n g. Der Missklang ihrer heiseren Stimmen ist zu einer Art Melodie gestimmt und ergänzt sich wie das Geschrei alter und junger Raben."

[1]) Das „Alarum within", mit dem in der Folio die Ueberschrift dieser Scene anfängt, darf uns nicht irren; es gehörte im Manuscripte des Dichters jedenfalls zu dem „Exeunt" der vorigen Scene. Der ganz gleiche Fall im Titus Andronicus (II,1) ist längst corrigirt, weil dort die Quartos den Fehler nachwiesen.

[2]) Zur Erklärung dieser und anderer Discrepanzen bei Shakespeare, zu denen auch der im Folgenden erwähnte Bericht des Angus über Cawdor's Hochverrath gehört, *s. weiterhin.*

beschränkt. Dass er bloss Rosse, statt Rosse und Angus, Macbeth als Than von Cawdor begrüssen lässt, scheint uns freilich eine unnöthige Sparsamkeit, durch welche die Standeserhöhung Macbeth's, der Ausgangspunkt der Handlung, an Gewicht verliert. Aber gewiss vollkommen gerechtfertigt ist die Kürzung des, im Originale unklaren und Früherem widersprechenden, Berichtes über Cawdor's Hochverrath. Und in der Stelle in Macbeth's Monolog:

Two truths are told,
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme —

würden wir höchstens für Dingelstedt's:

„Zwei Sprüche sind
Erfüllt, als Bürgschaft für den dritten, höchsten",

lieber setzen:

„Zwei Sprüch' erfüllt,
Zwei Bürgen für die grössere Verheissung!" —

was nicht zu erwähnen wäre, wenn es nicht ein Beispiel sein sollte, wie der Bearbeiter auch darauf zu sehen hat, Shakespeare's concrete Bilder immer so concret als möglich wiederzugeben.[1])

Jetzt ist also die Verheissung „von königlichem Inhalt" an Macbeth ertheilt und die auf die Thanschaft von Cawdor erfüllt; dazu waren die beiden vorhergehenden Scenen bloss Vorbereitung und davon geht alles Weitere aus; die Exposition der Handlung, ist abgeschlossen: daher kann sich nun die Bühne — sei es durch den Zwischenakt-, sei es durch den Zwischenscenenvorhang, die Pause ausgefüllt durch Musik oder hier auch nicht — auf einige Augenblicke schliessen. Jedenfalls aber eben nur auf Augenblicke, nur auf so lange als die Aufstellung der folgenden Decoration dies nöthig macht.

Es ist das die schon dagewesene (mitteltiefe) Decoration der zweiten Scene, die wir, um die Orientirung des Zuschauers zu

---

[1]) Ueber das Spiel der Hexen s. wieder Fontane (S. 81.): „Der Zuruf jeder einzelnen: „all hail Macbeth" etc., ist von höchstem Effect, der sich bis zum Schauerlichen steigert, wenn sie unerwartet (es ist nicht vorgeschrieben) die Worte: „that shalt be king hereafter" zusammensprechen." — Da die Hexen in Luft zerfliessen sollen, fragt es sich, ob ihr Verschwinden nicht in anderer Weise zu bewerkstelligen sei, als dass sie versinken. Jedenfalls ist zu berücksichtigen, was Wehl (Didaskalien, 1867, S. 122.) sagt: „das Verschwinden der Hexen muss geräuschlos, plötzlich und so geschehen, dass die Bühne ganz dunkel wird und Wind, Donner und Sturm in diesem Augenblicke sich verdoppeln."

erleichtern, dort bereits so einführten, wie wir sie hier brauchen Bei Shakespeare spielte diese, die vierte Scene, ohne Zweifel wieder auf der, das Innere der königlichen Residenz vorstellenden, kleinen Bühne, und Macbeth kam mit den Worten:

The prince of Cumberland! — That is a step,
On which I must fall down, or else o'er-leap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires! etc.

auf die grosse Bühne herab, d. h. in's Freie heraus, was in seiner Anrede an die Sterne (denn es ist Nacht) angedeutet ist. Schiller, und nach ihm Dingelstedt, legen sie einfach, ersterer in den königlichen Palast, letzterer in das Zelt des Königs, und müssen daher Duncan mit seinem Gefolge abgehen, Macbeth zurückbleiben lassen, um diesem Gelegenheit zu seinem Monologe zu geben. Das aber ist an und für sich unpassend und stimmt schlecht zu Macbeth's Eile, wie auch dabei Duncan's bedeutungsvolle, sein blindes Vertrauen in Macbeth bezeichnende Schlussworte: *„True, worthy Banquo — It is a peerless kinsman“* ganz wegfallen. Dagegen nun lässt sich die Scene in unserer Lager-Decoration ganz getreu nach dem Original spielen. Denn wenn, wie angegeben, auf der einen Seite der Bühne das gegen die Zuschauer offene Zelt des Königs steht, während die andere, grössere Hälfte derselben dessen Umgebung darstellt: so kann Duncan in seinem Zelte die ankommenden Feldherren Macbeth und Banquo empfangen, Macbeth aber dann, nachdem er sich beurlaubt hat, um dem König nach Inverness vorauszueilen, aus dem Zelte heraustreten und seinen Monolog, von den Anderen ungehört, sprechen und abgehen, indess Duncan sich noch mit Banquo unterhält.

Die fünfte Scene, die Briefscene, muss sich unmittelbar anschliessen, was keine Schwierigkeiten hat, wenn man sie in einer kurzen, vorfallenden Zimmerdecoration spielen lässt. Dingelstedt setzt hier den Anfang seines zweiten Aufzugs und hat nun für denselben, d. h. für alle folgenden Scenen einschliesslich der Mordscene, ein und dieselbe Decoration: die Halle im Schloss Inverness. Allein dieser Vortheil fällt für uns nicht sehr in's Gewicht, da wir die Gewöhnung des Zuschauers an öfteren Scenenwechsel im Anfange des Stücks, um des Endes willen für einen grösseren halten; und andererseits führt diese Zusammenlegung bedeutende Nachtheile mit sich. Ein solcher ist es zunächst, wenn hier ein Zwischenakt einschneidet, wo vielmehr die rascheste Scenenfolge den Zuschauer empfinden lassen soll, wie besinnungsraubend schnell alle den Mordplan reifenden Einwirkungen auf Macbeth eindringen. Dann aber

passt auch die Oertlichkeit, welche Dingelstedt für den ganzen Akt wählen musste, durchaus nicht für das Auftreten der Lady in unserer Scene. Wenn sie, von dem Briefe zu Mordgedanken erregt, die Einsamkeit ihres Zimmers sucht, wie bei Shakespeare, so finden wir das menschlich-natürlich, weil es uns etwas von der Lichtscheue des Bösen verräth; wenn sie dagegen mit diesen Mordgedanken gleich in die allgemeine Halle (bei Schiller in die Vorhalle des Schlosses) heraustritt, als suche sie die Oeffentlichkeit: darin fühlen wir eine unnatürliche Schamlosigkeit, die ihr alle Menschlichkeit und Weiblichkeit von vornherein abspricht. Und das fällt um so mehr in's Gewicht, als der Dichter es uns ohnehin nicht leicht gemacht hat, in dem Bilde der Lady Macbeth durchweg die reine, menschliche Wahrheit anzuerkennen. Die Bearbeitung, die Aufführung soll sich bestreben, die vorhandenen Züge dieser Wahrheit stärker hervorzuheben, darf aber nicht — noch dazu gleich beim ersten Erscheinen der Lady — einen Zug der Unwahrheit hinzubringen, welcher uns für alles Folgende den Glauben an jene nimmt.[1])

Weiterhin ist es ein Missstand der Vereinfachung Dingelstedt's, dass sich nun die Scene vor dem Schlosse Macbeth's ebenfalls (wie auch bei Schiller) in die Schlosshalle muss verlegen lassen. Die schönen Worte Duncan's und Banquo's über die freundliche Lage und das friedliche Aeussere von Inverness Castle fügen sich dieser Aenderung sehr gezwungen; und es nimmt sich mindestens höchst sonderbar aus, wenn der König mit seinem Gefolge, obgleich von Macbeth selbst angemeldet, unbemerkt wie ein Bettler eintreten muss und nun erst nachträglich von der Lady mit ihren jetzt doppelt auffälligen Unterwürfigkeiten als hochgeehrter Gast begrüsst wird. Die Scene darf also nur vor dem Schlosse spielen. — Unsere Decorationskunst kann sich die Aufgabe stellen, uns dasselbe in

---

[1]) Da die vorhergehenden Scenen am Abend, die folgenden bei Nacht spielen und Shakespeare sich als Zeit der Handlung, von der Verheissung der Hexen an bis zum Morde, ein und dieselbe Nacht gedacht zu haben scheint — obgleich dies in einer vielleicht beabsichtigten Unklarheit bleibt und Banquo II., 1., 20., dem widersprechend, sagt: I dreamt last night —: so ist es wohl im Sinne des Dichters, für unsere Scene Abend- oder Nachtzeit anzunehmen. Jedenfalls stimmt es zu ihrem Inhalte. Wenn das Brieflesen beim Auftreten dagegen geltend gemacht werden sollte, erinnern wir, dass es in der Folio nicht, wie in den Ausgaben, heisst: „Enter Lady Macbeth, reading a letter", sondern: „Enter Macbeth's wife alone with a letter". — Ueber das Auftreten der Lady — nicht „furienhaft", wie Mrs. Siddons sie gab, aber „berauscht", „sinnend, tief innerlich über einen Mordgedanken brütend" — s. Fontane, A. E., S. 81. und Rötscher, Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden, 1864, S. 63.

voller Ansicht, so wie der Dichter es schildert, zu zeigen[1]); es kann indess ebenso gut auf der Seite, dem Zuschauer kaum oder nicht sichtbar, angenommen werden, und dann genügt eine beliebige freie Decoration. Jedenfalls wird sie etwas tiefer als die vorige zu nehmen sein.

Für die siebente Scene ist wieder ein (vorfallendes) Zimmer, das Zimmer Macbeth's, das Passendste. Anfangs bleibt die Thür desselben im Hintergrunde offen, und wir sehen draussen Diener mit Schüsseln u. dergl. (nach Angabe des Originals) vorbeieilen und hören aus dem Speisesaal her Musik. Dann aber, beim Hereintreten Macbeth's schliesst sich die Thür; sein Monolog („*If it were done, when 'tis done*") und das folgende Gespräch zwischen ihm und der Lady verlangen Stille und Abgeschiedenheit.[2]) — Ein Zusatz in diesem Gespräch, wie Schiller ihn behufs strengerer Motivirung für nöthig erachtete (Macb.: „Wird uns der blut'ge Mord zum Ziele führen?" etc. — Lady: „Ich kenne diese Thans." etc.) bringt einen falschen, abschwächenden Zug in das wunderbar grossartige Gemälde der sich überstürzenden Leidenschaft. Der stürmischen Energie der Lady gegenüber hat die leicht entzündbare Schwäche Macbeth's nur noch das, auf das Allernächste gehende, sich scheu und matt in vier Wörtchen äussernde Bedenken: „*If we should fail —*" und ihrer dämonischen Ueberredung weicht auch das ohne Widerstreben, und, von ihrer männlichen Grösse begeistert, ist Macbeth zum Morde des Königs entschlossen.

So sind die letzten besseren Regungen Macbeth's der Uebermacht seines Weibes unterlegen, der blutige Vorsatz ist zur Reife gediehen: die Handlung tritt jetzt aus dem Stadium des Wollens in das der That. An dieser Stelle erscheint also der Aktschluss, den schon die ersten Herausgeber hier gemacht haben, ganz gerechtfertigt.

Den kurzen Zwischenakt denken wir uns mit einem Musiksatze ausgefüllt, der den Seelenzustand Macbeth's und seines Weibes in uns fortklingen lässt, bis der Vorhang sich wieder erhebt. Dann aber folgen die herzerschütternden Scenen des Mordes, vor und während und nach demselben, ohne alle Unterbrechung. Hier, wo ein Decorationswechsel am ersten als Störung zu empfinden

---

[1]) Ueber den zu wählenden (normännischen) Architekturstyl s. Dingelstedt, St. u. C., S. 51., und Fontane, A. E., S. 80. und 87.

[2]) Bei Shakespeare erschienen der „Sewer and divers Servants" wahrscheinlich auf der grossen, Macbeth und nachher die Lady auf der kleinen Bühne.

wäre, ist einen ganzen Akt hindurch keiner nöthig. Zwar mag sich Shakespeare für die drei Scenen, wie die Folio sie abtheilt, vielleicht etwas verschiedene Oertlichkeiten gedacht haben[1]), wir aber können für sie jedenfalls ein und dieselbe Decoration annehmen. Die Ausgaben schreiben den „Schlosshof" vor, Schiller hat „ein Zimmer", Dingelstedt, wie erwähnt, bereits von der Briefscene an, die „Halle in Schloss Inverness"; uns scheint das Gerathenste, letztere mit ersterem zu vereinigen. Denn es handelt sich darum, einen einigermassen geschlossenen Raum zu gewinnen, damit Macbeth und die Lady vor und während des Mordes nicht ganz im Freien, der Beobachtung Aller ausgesetzt, zu verkehren brauchen, was gar zu viel des Unwahrscheinlichen hätte und die Beiden gar zu unbesonnen und frech erscheinen liesse. Andererseits soll aber die Mordscene unter Duncan's Schlafgemach spielen; Banquo sieht die Sternenleere des Himmels; Macduff kommt an und tritt durch die Südpforte ein: das deutet auf den Schlosshof. Demnach möchten wir die Scenerie etwa folgendermassen beschreiben: „Die Säulenhalle, durch welche man vom westlichen Eingange her in den Schlosshof tritt. Man sieht durch sie hindurch auf letzteren[2]), der, zwischen Gebäuden (für die Dienerschaft, den Pförtner), einen zweiten Zugang von Süden her hat, nach Osten (im Hintergrunde) von mehreren, malerisch-alterthümlichen Nebengebäuden, nach Norden von dem nur in der Verkürzung sichtbaren Hauptbau umschlossen wird. In diesem befinden sich Duncan's und seiner Söhne Zimmer, zu welchen, in der Mitte des Baues, eine von beiden Seiten aufsteigende, nicht hohe, bedachte Treppe hinaufführt. Vorn im Hauptbau (also links vom Zuschauer), mit einem besondern Eingange unter der Halle, ist Banquo's Zimmer; ihm gegenüber, in einem der südlichen Gebäude und auch mit dem Eingange unter der Halle, die Wohnung Macbeth's (die durch einen Gang über der Halle mit dem Hauptbau verbunden gedacht wird). Der Speisesaal liegt im Hauptbau über des Königs Zimmern." — In dieser Anordnung ist die Wohnung Duncan's auf die Seite, nicht wie bei Dingelstedt in den Hintergrund gelegt, hauptsächlich um sie unserer Halle möglichst nahe zu rücken, damit Macbeth sie möglichst rasch und unbemerkt erreichen könne. Deshalb soll auch die hinaufführende, kurze Freitreppe mit einem Dache versehen sein; denn es ist von unangenehmster Wirkung,

---

[1]) Vergl. Rapp's Einleitung zu seiner Uebersetzung (IV., S. 9.).

[2]) Aehnlich etwa wie beim Eintritt in die Ruinen des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen.

wenn Macbeth bei seinem Abgang zum Morde vor den Augen der Zuschauer erst viele Stufen einer ganz freien Treppe hinaufzusteigen hat.[1])

Das Weitere, das Spiel dieser Scene, ergiebt sich nun von selbst. Banquo kommt, nachdem er den König zur Ruhe begleitet hat, die Treppe herunter, um durch die Halle nach seiner Wohnung zu gehen, und verweilt einen Augenblick auf dem Schlosshofe; in der Halle trifft er auf Macbeth, den es zu eiligster Verabschiedung von Duncan und jetzt heraus in's Freie getrieben hat; Macbeth bleibt allein zurück; die Glocke, das Zeichen der Lady, ertönt im Innern des von ihnen bewohnten Nebenbaues, der von der Wohnung der Gäste durch die ganze Breite der Halle getrennt ist; Macbeth eilt zum Morde, unter dem Dache der Treppe sogleich verschwindend.[2]) Die Lady kommt lauschend und schleicht bis an die Stufen, wo sie durch die offen gelassenen Thüren das Schnarchen der Kämmerer hört; Macbeth stürzt heraus und ruft sein „*Who's there? What, ho!*" von der Höhe der Treppe herab, die Lady flieht erschreckt in die Halle zurück; gleich darauf erscheint Macbeth wieder unten, verfolgt von den Schauern des Mordes; und die Lady nimmt ihm die Dolche ab und trägt sie hinauf: da klopft es am Südthor und klopft wieder und wieder, Macbeth und die Lady eilen hinein; das Klopfen wiederholt sich noch einmal bei leerer Bühne; endlich kommt der Pförtner heraus und öffnet, Macduff tritt ein, und es folgt die Entdeckung des Mordes und die Ermordung der Kämmerer und die Flucht der Söhne Duncan's.

Dabei bleibt nur die eine Frage, wie der Pförtner zu behandeln sei. Schiller hat ihn, wie bekannt, ganz umgewandelt, Dingelstedt seine Rolle stark gekürzt, und selbst Bodenstedt einige Striche in ihr für nöthig befunden. Unsers Erachtens aber wäre hier ein sehr radicales Verfahren am Platze. Zwar soll nicht mit Coleridge behauptet werden, dass Shakespeare diese dürftigen, derben Spässe an dieser Stelle unmöglich geschrieben haben könne: wir wissen, das Publikum, für welches er schrieb, wollte unter keiner Bedingung seinen Clown missen, und es ist daher recht wohl denkbar, dass der

---

[1]) Auch dass der Mord dem Zuschauer räumlich näher gerückt wird, ist wohl der Wirkung günstig. Vergl. Fontane, A. E., S. 83. u. 88.

[2]) Während des Mordes plötzlich hereinbrechendes Sturmgeheul ist von grosser Wirkung und bringt Macbeth's Worte über die grauenhafte Stille der Nacht in Einklang mit Lenox' nachheriger Schilderung des erlebten Unwetters. Vergl. Fontane, A. E., S. 80.

Dichter ihn, halb nothgedrungen, hier anbrachte, wo tiefere, innere Gründe seiner Einführung wenigstens nicht ganz ausgeschlossen sind. Allein soviel scheint uns sicher, dass Shakespeare, wenn er seinen Macbeth heute für unseren reineren Geschmack dichtete, diese — oder ähnliche — Pförtnerspässe nicht schreiben würde. Und deshalb meinen wir, handelt unsere Bühne am meisten im Sinne Shakespeare's, wenn sie die Rolle des Pförtners ganz, oder bis auf sehr wenige Worte, nach dem Eintritte Macduff's, streicht. Statt seines Monologes ein noch einmal, wie angegeben, bei leerer Bühne wiederholtes Klopfen, ist nicht allein das Einfachste, sondern wohl auch das Wirksamste.[1])

Im Uebrigen, und abgesehen von einigen Einzelheiten (wie die Erwähnung Tarquin's und Neptun's, die etwas zu lange Erzählung des Lenox von den Wunderzeichen der Nacht) hat sich die Uebertragung hier so streng als möglich an jedes Wort des Originals zu halten. Welche Schwierigkeiten sie aber dabei findet, zeigen alle vorhandenen Uebersetzungen. So lässt vorzüglich der Schluss des Dolchmonologs in allen sehr viel zu wünschen übrig; hier ist für die Verse:

Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell.

der von Schiller weggelassene Reim, und zwar ein männlicher, durchaus erforderlich, und hauptsächlich der Sinn des Originals muss deutlich hervortreten, dass Macbeth in dem Läuten (das ihn zugleich an das Läuten der Todtenglocke und das Schellen des Gerichtsdieners erinnert) eine von einer höhern Macht an ihn ergehende Aufforderung zur That vernimmt, er also von seiner fieberhaft erregten Phantasie auch den letzten Antrieb zum Morde erhält.

Das Heranschreiten zur That, die That selbst, die nächsten Folgen der That: diese drei Glieder der Handlung bilden natürlich wieder einen Akt, den wir also mit der Flucht der Söhne Duncan's schliessen. Eine Trauermusik hat ihn mit dem folgenden zu verbinden.

Zu diesem, dem dritten (wenn man will — s. o. S. 39. — vierten) Akte ziehen wir die Scene zwischen Rosse, dem Greis und Macduff, welche in der Folio (und auch bei Schiller) den zweiten

---

[1]) Von einer Aufführung des Macbeth in Venedig berichtet Vischer (Beilage d. Allg. Zeitung, 1867, No. 112.): „Kommt eben ein Kerl heraus, reibt sich die Augen und schliesst das Thor auf.“ Und in Sadler's Wells trat gar kein Pförtner auf. (Fontane, A. E., S. 80. u. 84.)

Akt, als vierte Scene desselben, schliesst. Dafür kann sprechen dass dann auf die Hauptscene des Mordes eine Nebenscene folg welche die Aufregung jener ruhig ausklingen lässt, wie das ganz i Shakespeare's Kunstweise ist. Allein andrerseits wirkt unsere Scen unmittelbar nach der Mordscene gespielt doch — für den an Ruh punkte gewöhnten Zuschauer wenigstens — zu matt, als dass si noch die rechte Aufmerksamkeit beanspruchen könnte, und überdie setzt sie eine seit der Ermordung Duncan's verflossene Zwischenze voraus. Wenn überhaupt Akte gemacht werden sollen, steht s demnach viel besser am Anfange als am Schlusse eines Aktes. Ur ihrem Inhalte nach sieht es fast aus, als sei sie vom Dichter selb dazu bestimmt, einen neuen Abschnitt der Handlung einzuleite Mit der Schilderung des Greises und Rosse's von der Trauer d ganzen Natur knüpft sie an die Mordnacht an, und die Erwähnu von Duncan's Begräbniss und Macbeth's Krönung leitet zu de Weiteren über, während wir zugleich schon hier auf Macduff späteres Eingreifen vorbereitet werden, indem wir sehen, welche b sondere Stellung derselbe den Ereignissen gegenüber einnimmt. ist diese Scene ein schönes und zum Verständniss nöthiges Verbi dungsglied, das wir nicht mit Dingelstedt aufgeben können, zum wenn der mit ihm verloren gegangene Zusammenhang der Handlu nur dadurch herzustellen ist, dass Banquo nachher in seinem Mon loge die hier gesprächsweise berichteten Dinge dem Zuschauer ve erzählt. — Die Scene spielt im Freien, auf einem Wege, und, ih Bedeutung als Einleitung gemäss, in einer ganz kurzen Decorati — Von ihrem Inhalte, den besprochenen Wunderzeichen, wird n zu beseitigen sein, was geradezu Unnatur ist, wie das Sichauffress der Rosse Duncan's.

Nun beginnt die eigentliche Handlung dieses Aktes. Banq in einem Zimmer des Königsschlosses (mitteltiefe Decoration), Ma beth erwartend, um sich zu beurlauben, spricht seinen kurz Monolog; Macbeth mit der Lady und Gefolge treten auf; sie lad Banquo zu dem festlichen Mahle dieses Abends, und er geht ab n dem Versprechen, nicht fehlen zu wollen; dann verabschiedet Ma beth alle Uebrigen und lässt die Mörder rufen, und Banquo's E mordung wird beschlossen. Zu alle dem ist nichts weiter zu b merken, als dass der von Schiller und Dingelstedt noch beibehalte Marc Anton und Cäsar in Macbeth's Monolog, unserer Meinu nach, ein ebenso grosser Shakespearianismus ist, wie vorher d Tarquinius, und deshalb ebenso durch eine Verallgemeinerung d Gedankens zu ersetzen; dass ausserdem, in der Unterredung m

den Mördern, das weit ausgeführte Bild von den Hunden nach Anleitung Schiller's und Dingelstedt's gekürzt werden muss.

Bedeutender weichen wir wieder von Beiden ab in einem die folgende Scene betreffenden Punkte. Sie verschmelzen dieselbe, um den Scenenwechsel zu ersparen, mit der vorhergehenden, so dass die Lady zu Macbeth hereintritt, statt dass er auf ihre an ihn ergangene Bitte zu ihr kommt. Das scheint eine sehr geringfügige Aenderung; aber bei näherem Zusehen erweist sich die Ersparniss doch wieder, wie in früheren ähnlichen Fällen, und mehr noch, als ein wesentlicher Verlust. Schon ob die Lady ihren Gemahl, vielleicht nur zufällig, trifft, oder ob sie ihn ausdrücklich bitten lässt, weil sein traurig-einsames Wesen sie bekümmert, ist für ihren Charakter ein gewichtiger Unterschied. Hauptsächlich aber hat die Scenenverschmelzung den grossen Nachtheil, dass sie der Lady jene, uns ihr eigenes innerstes Wesen enthüllenden Worte entzieht, die sie, ehe Macbeth kommt, zu sich selbst spricht:

Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content:
'Tis safer to be that which we destroy,
Than by destruction dwell in doubtful joy.

Dieser schwere Seufzer aus tiefkranker Seele ist der Schlüssel zu allem, was wir weiterhin noch von der Lady hören und erfahren. Man hat sich beklagt, dass zwischen ihrem ersten und ihrem letzten Auftreten die Vermittelung, die Brücke, fehle: hier und nur hier haben wir diese Brücke. Hier belauschen wir sie für einen Augenblick und vernehmen von ihr, was ihr Stolz, ihre Liebe zu Macbeth selbst gegen diesen nicht laut werden lässt; was sie krampfhaft in ihr Herz verschliesst, und was ihr zuletzt das Herz, die Seele brechen muss. Dieser kurze Monolog ist die einzige Vorbereitung für die Nachtwandelscene und den Tod der Lady; wir können nicht verstehen, wie sie endet, wenn wir hier nicht den Anfang des Endes sehen. Und was gewinnen wir, wo uns so viel genommen wird? Dass ein Zwischenvorhang nicht aufzugehen braucht, dessen allein es bedarf, um uns aus Macbeth's Zimmer in das der Lady zu versetzen. Das ist gewiss kein Grund, der einen solchen Eingriff in den Organismus der Dichtung rechtfertigte.[1])

---

[1]) Ebenso entschieden spricht sich v. Friesen (Sh. J., IV., S. 243.) über den „wesentlichen Verlust" aus, den der Charakter der Lady durch die Zusammenziehung dieser Scene erleidet. Sollten wir übrigens in die oben angeführten Worte der Lady vielleicht mehr legen, als der Leser geneigt ist, uns zuzugestehen: das wenigstens glauben wir behaupten zu dürfen, dass unsere Deutung sich hineinlegen lässt, und

Wir lassen also den Zwischenvorhang aufgehen. Dann aber lassen wir wieder einen vorfallen: in dem Walde am Schlosse lauern die Mörder auf Banquo, und Banquo wird ermordet, während Fleance flieht.[1])

Jetzt aber verwandelt sich die kurze Decoration wieder in eine tiefe; denn es folgt die Hauptscene dieses Aktes, die Gastmahlscene. Die Einrichtung derselben hat während des Vorhergehenden stattfinden können; und wir verlangen für sie nicht gar zu viel. Dingelstedt's Bühnenweisung lautet im Wesentlichen: „Grosser Banketsaal, festlich erleuchtet; die Tafel steht um einige Stufen erhöht, auf einer Estrade, quer über die Mitte der Bühne; für den König und die Königin Armstühle; für die Gäste (Herren und Damen) Tabourets.“ Wehl[2]) acceptirt die Estrade, will aber nur in der Mitte derselben einige Stufen, zu beiden Seiten dagegen ein kurzes mit Waffen und Fahnen drappirtes Geländer, von welchem gedeckt Macbeth mit dem Mörder, den Gästen ungesehen, sprechen könne. Und Fontane[3]) schreibt über die Aufführung in Sadler's Wells Theatre: „Die ganze Bühne ist gefüllt, und man hat den Eindruck eines wirklichen Gastmahls, eines wirklichen Geladenseins zahlreicher Thane. — Das Königspaar hat auf erhöhten Plätzen, zur Linken der Bühne, Platz genommen und überschaut die Gäste, die an sechs oder acht gedeckten Tischen sitzen.“ Dem ist endlich die Einfachheit des Arrangements gegenüber zu stellen, wie wir es uns auf Shakespeare's Bühne denken müssen. Er hatte gewiss nichts weiter, als eine einzige, quer über die grosse Bühne, dicht vor der (durch ihre Vorhänge geschlossenen) kleinen Bühne aufgestellte Tafel; an ihr nahm Macbeth seinen Platz in der Mitte, also gerade da, wo hinter ihm die beiden Vorhänge der kleinen

---

dass der Bearbeiter und die Darstellerin der Lady wohlthun werden, sie wirklich hineinzulegen. — Den gleichen Vorbehalt, möglicherweise etwas mehr mit dem Auge des Bearbeiters als des Erklärers zu sehen, wollen wir im Voraus für unsere Auffassung der Lady in der Gastmahlscene machen.

[1]) Wehl, Didask., S. 126. sagt: „die Mörder dürfen Banquo nicht von vorn anfallen und dorthin zurückdrängen, von wo er kommt, sondern im Gegentheil, sie packen ihn erst, als er ziemlich vorüber, im Rücken, und indem der Verwundete sich wehrt, deckt er so gewissermassen die Flucht seines Sohnes. Er kann also ganz wohl fechtend vom Schauplatz abgedrängt werden, und seine letzten Worte hinter der Scene rufen.“

[2]) Didskalien, S. 127.

[3]) Aus Engl., S. 84.

Bühne sich theilten. Aus diesen, d. h. aus der Wand, trat Banquo's Geist plötzlich und völlig geräuschlos hervor, im ersten Moment auf den Stufen der kleinen Bühne in voller Gestalt hoch über Alle emporragend, dann herabsteigend und sich auf Macbeth's Platz setzend, zuletzt wohl versinkend[1]); bei seiner zweiten Erscheinung mag er aus dem Boden wieder, sitzend, aufgestiegen sein, um endlich wieder zu versinken. Die Lady, von der Macbeth sagt: *„our hostess keeps her state"*, während er selbst, im Gegensatze dazu, *„will mingle with society and play the humble host"*, hatte wahrscheinlich einen von der Tafel abgesonderten Ehrensitz, was vollkommen gerechtfertigt erscheint, wenn die Gäste nur Männer sind.

Aus diesen Angaben und Vorschlägen und Vermuthungen setzt sich das Bild zusammen, das wir uns von der Scene auf unserer Bühne machen. Das Gastmahl, von dem die Lady vorher als von *„our great feast"* gesprochen hat, muss wirklich den Charakter einer königlichen Festlichkeit haben; und der grosse Raum unserer Bühne darf nicht leer erscheinen; aber wir wollen darin auch nicht allzuweit über Shakespeare hinausgehen. Beschränken wir uns demnach auf eine Haupttafel in der Mitte der Bühne, querüber (aber nicht auf einer, den Verkehr Macbeth's mit dem Mörder schwerfälliger und auffälliger machenden Estrade) und zwei Nebentafeln. — An der Haupttafel bleibt nur der Mittelplatz gegen das Publikum zu frei, indem wir hier den für Banquo aufgehobenen Sitz, dem Macbeth's hinter der Tafel gegenüber, annehmen und so den Vortheil gewinnen, dass Banquo's Geist auf letzterem ungehindert zu sehen ist, auch nicht zu viele der Gäste dem Zuschauer den Rücken kehren. — Banquo könnte vielleicht aus einer hinter Macbeth's Sitz befindlichen Säule oder dergleichen hervortreten; nur müsste dies anders geschehen als, wie in England versucht, durch ein (gewiss nicht ohne Störung für Auge und Ohr abgehendes) Auseinanderschlagen der Säule in zwei Cylinderhälften. Indess, ein derartiges wirklich geisterhaftes Hervortreten wird immer schwer zu bewerkstelligen sein und, wie Dingelstedt sagt, „das Aufsteigen aus der Versenkung ist für den eben erst ermordeten Banquo sinnlich passender": wir können es daher bei unserm gewöhnlichen Bühnengebrauche bewenden lassen.[2]) — Den etwas erhöhten Ehrensitz der

[1]) Gervinus (Shakespeare, 1862, I., S. 116.) sagt: „Versenkungen gab es frühe."

[2]) Vergl. Fontane, A. E., S. 89., über das von ihm gelobte Erscheinen Banquo's auf der Berliner Bühne: „Wenn ich recht gesehen habe, tritt er jetzt aus der Seitenwand einer Nische in diese Nische selbst hinein." — Dingelstedt (St. u. C., S. 93. u. 158.) lässt Banquo nur stehend (und zwar erhöht stehend), „nicht sitzend" er-

Lady denken wir uns, wie er auch in Sadler's Wells war, abgeson dert, auf der linken Seite der Bühne, ungefähr in der Mitte ihre Tiefe, so dass er nicht zu weit von der Tafel ab, aber doch so wei nach vorn zu stehen kommt, als für das freie Spiel der Lady un Macbeth's nöthig ist. — Der Mörder erscheint an einer geheime Thür ganz vorn rechts, wo er, von einem, mit Fahnen und dergleiche festlich geschmückten Pfeiler den Gästen verdeckt, Macbeth seine Bericht abstattet.[1])

Dies vorausgeschickt, bleiben für die Gastmahlscene keine e: heblichen Schwierigkeiten. Macbeth und die Lady betreten den Sa in feierlich-festlicher Weise, ihnen folgend die ansehnliche Zahl d Gäste (nur Männer). Diese vertheilen sich auf des Königs Au forderung an den drei Tafeln; Rosse, Lenox, Angus u. A. an d Haupttafel. Macbeth geleitet die Königin zu ihrem Ehrensitze, vc wo er scheue Blicke hinüberwirft nach der noch unbemerkbaren Thü an welche er, auf geheimen Wegen, den Mörder bestellt hat, u von ihm auf's Schnellste die ersehnte Kunde von Banquo's u Fleance's Tod zu erhalten. Noch ist nichts von ihm zu sehe: Macbeth begiebt sich an die Haupttafel zurück, in deren Mitt hinten, er sich seinen Platz vorbehalten hat; aber er kommt nic zum Sitzen; die Unruhe, die sich in seinen kurzen, abgerissen Reden ausspricht, treibt ihn, mit erzwungener Freundlichkeit, v Einem der Gäste zum Andern, und dann wieder zur Königin, u nochmals nach dem Mörder zu spähen: da öffnet sich leise d Wandthür, der Mörder blickt verstohlen herein, und Macbeth v nimmt von ihm, dass der Plan nur halb gelungen sei. Verstört, v alten Fieber geschüttelt, schickt Macbeth den Mörder fort; die Köni muss ihn aus seiner Versunkenheit wecken mit ihrer besorgten M nung an die Pflicht des Wirths; und sich aufraffend trinkt er das Wohl der Gäste, wieder unruhig, überfreundlich an den Taf hin- und hereilend. Lenox bittet ihn, sich zu setzen; aber ohne ihn zu hören fährt er fort, zu den Anwesenden zu sprechen, u spricht, um allen Verdacht von sich abzulenken, freundlich schelte von Banquo's Ausbleiben: da, bei dem Namen Banquo, erhebt s

---

scheinen. Aber bei Macbeth's Worten: „The table's full" sitzt er auf dessen Pl (vergl. die Bühnenweisung der Folio und Dr. Forman's Bericht über die Macbeth-A führung vom 20. April 1610). Also muss er wohl auch auf unserer Bühne, wie Shakespeare, zuerst stehend erscheinen und sich niedersetzen, oder, 1 dadurch für uns zuviel Bewegung in die Erscheinung kommt, gleich sitzend.

[1]) In mancher Beziehung abweichend giebt v. Friesen, Sh. J., IV., S. 244., Einrichtung dieser Scene an.

Banquo's blutige Gestalt, Macbeth's Sitz einnehmend.[1]) Rosse lädt Macbeth nochmals ein nach seinem Platze, und nun wendet sich Macbeth dorthin und fährt zurück mit dem Schrei: *The table's full!* Die Königin sucht, herbeieilend, die Gäste zu beruhigen und tritt zu Macbeth und spricht ihm zu, „scharf, schneidend, schonungslos" [2]), wie es in ihrer Art liegt, wenn ihre „rücksichtslose Energie" aufgerufen ist, aber nicht l i e b l o s; denn Macbeth's Natur braucht diese Energie. Er gewinnt seinen Muth, seine Fassung wieder, und der Geist, die Vision der fassungslosen Seele, verschwindet. Noch steht er schaudernd, in Gedanken verloren: *„Blood hath been shed ere now"*; die Königin weist ihn abermals an seine Gäste, jetzt aber — wie überhaupt von nun an in den wenigen Aeusserungen, die wir noch von ihr hören — weich, wortarm, weil ihre letzte Kraft erschöpft ist. Und Macbeth tritt zu den Gästen, vor die Haupttafel (*„Then I'll sit down"*), und fordert Wein (*„Fill full"*) und trinkt wieder auf die Gesundheit Aller, und — er muss sich überzeugen, ob das Schreckgespenst wirklich nur eine Täuschung war, wie er glauben soll — er trinkt auf Banquo's Wohl; und unter dem Anstossen der Becher erscheint ihm Banquo's Geist von neuem. Wenn er sich auch diesmal schneller von dem Gespenst befreit, die Königin sieht doch, dass sie die Tafel aufheben, die Gäste entlassen muss; und sie thut es mit einem, in ihrem Munde schmerzlich-bedeutungsvollen *„A kind good night to all"*. Denn für sie und ihren Gemahl giebt es keine friedliche gute Nacht mehr; *„You lack the season of all natures, sleep"* ist ihr letztes, aus der Erfahrung an sich selbst gesprochenes Wort zu Macbeth, und in seinem *„Come, we'll to sleep"* hören wir den Seufzer: „Ja schlafen — wer es könnte!" [3])

Wir haben in der ganzen Scene zwei „Schwerkranke" vor uns gesehen, für die wir „schon hier ein tiefes Mitgefühl empfinden".[4]) Von jetzt an wird das Leiden der Lady zu sprachloser Seelenpein, die der Dichter uns nur in ihrer letzten Wirkung, ihrem Ausgange

---

[1]) In der Folio steht das „Enter the ghost of Banquo" etwas vorher und ebenso das zweitemal. Aehnliche Fälle sind bei Shakespeare so häufig, dass es Regel gewesen zu sein scheint, da wo ein präcises Auftreten verlangt wurde, die Bühnenweisung als Mahnung für den Schauspieler v o r z e i t i g zu setzen.

[2]) Ulrici, Sh. d. K., II., S. 115. Wir können ihr diese scharfen Worte nicht in dem Maasse wie Ulrici zum Vorwurf machen.

[3]) Der Zusatz: „wer es könnte" soll dem Bearbeiter keineswegs angerathen sein; wie Dingelstedt's: „wenn wir's können!" wäre er nur eine Abschwächung; das einfache: „Ja, schlafen! — Komm!" sagt alles.

[4]) Fontane, A. E., S. 85.

zeigen kann; das Leiden Macbeth's steigert sich zum blinden Grimme, der sich in Blut betäuben will und der sich noch mehr verblendet, indem er seine Zuflucht zu den Künsten der Hölle nimmt.

Dieser Fortschritt im Verfall Macbeth's kündigt sich bereits am Schlusse der Gastmahlscene an, wo die Lady, um seine Gedanken von den erlebten Schrecknissen abzuleiten, Macduff's Erwähnung thut, der nicht zum Fest gekommen, und nun Macbeth nur darauf denkt, „ohne zu überlegen, in Blute weiter zu waten," und vor allem die Hexen aufzusuchen. Die Hexen und Macduff aber sind im Folgenden die Hauptträger der Handlung neben Macbeth. Durch diesen doppelten Bezug auf das Kommende wird das einigermaassen unorganische Anhängsel, als welches dieses Schlussgespräch zwischen Macbeth und der Lady an und für sich erscheint, zu einem kunstvollen Verbindungsgliede, zu einer bedeutungsvollen Schönheit der Composition.

Das tritt umsomehr hervor, wenn wir hier wieder einen Akt, den Banquo-Akt schliessen, wie schon Schiller, und nach ihm Dingelstedt, gethan. In der Folio gehören die beiden folgenden Scenen noch zum dritten Akte, und dass sich auf diese Weise die Hexenscene mit der Scheltrede der Hecate der Gastmahlscene ganz unmittelbar anreiht, könnte eine Absicht des Dichters scheinen: die Hölle ist, wie nur Macbeth die Hand nach ihr ausstreckt, gleich bereit sie zu ergreifen, um ihn tiefer und tiefer in's Verderben zu ziehen. Aber dass Shakespeare, auch wenn das Stück ursprünglich ohne alle Akteintheilung gespielt wurde, wirklich diese Absicht gehabt habe, müssen wir, aus weiterhin ersichtlichen Gründen, bezweifeln. Und jedenfalls verträgt sie sich nicht mit dem, was, als uns **unzweifelhafte** Absicht des Dichters, zu berücksichtigen ist, **wenn** eine Akteintheilung gemacht werden soll.

Denn wir erkennen in der Aufeinanderfolge der nächsten drei Scenen einen ebenso schönen als bedeutsamen Parallelismus mit den ersten drei Scenen des ersten Aktes. Wie dort auf eine kurz einleitende Hexenscene der Bericht über Macbeth's kriegerische Thaten und seine Ernennung zum Than von Cawdor, darauf aber die Haupthexenscene mit den drei Weissagungen folgt: so haben wir hier zuerst die Scene der Hecate, welche den Hexen befiehlt, sich auf Macbeth's Kommen vorzubereiten; dann das Gespräch zwischen Lenox und dem Lord, in dem uns alle Unthaten Macbeth's in's Gedächtniss gerufen und die ersten Regungen des Abfalles vorgeführt werden, hauptsächlich aber von der Flucht Macduff's nach England die Rede ist; und endlich die grosse Hexenküchenscene, in welcher

Macbeth wieder drei Weissagungen erhält. Diese Uebereinstimmung kann keine Zufälligkeit sein, sie kann vielmehr dafür sprechen, dass Shakespeare am Ende doch eine Akteintheilung gehabt und mit unsern drei Scenen, jenen drei früheren entsprechend, einen neuen Akt angefangen habe. Aber wie es sich auch damit verhalte: die Abtheilung der Folio ist gewiss nicht in seinem Sinne, vielmehr wie von Schiller geschehen abzuändern (wobei die obige Idee von der Bereitschaft der Hölle der Zwischenaktsmusik überlassen bleibt)[1].

Nur darf die Aenderung nicht weiter gehen, als gesagt; sonst trifft sie nicht mehr die ersten Herausgeber Shakespeare's, sondern Shakespeare selbst. Schiller und Dingelstedt legen die beiden Hexenscenen (III, 5 u. IV, 1) in eine zusammen, indem Schiller die Gesprächsscene (III, 6), bei ihm zwischen Rosse und Lenox, den vierten Akt mit ihr eröffnend, voranstellt, Dingelstedt sie ganz streicht und das über Macduff's Flucht Beizubringende später in dem Gespräch zwischen Rosse und Lady Macduff nachholt. Damit ist aber der angedeutete Parallelismus vollkommen zerstört. Und wenn der Dichtung damit auch nur eine äusserliche, rein formelle Schönheit entzogen wäre, erschiene uns schon dies als ein bedenklicher Eingriff in das Eigenthum, die Intention des Dichters.

Allein jener Parallelismus ist auch ein innerlich bedeutsamer; und darin liegt der Hauptgrund, weshalb wir ihn nicht aufgeben können.

Sehen wir nämlich näher zu, so ist es auffallend, dass in beiden Fällen, im ersten Akte und hier, die Scene zwischen den zwei zusammengehörigen Hexenscenen uns gerade das zu wissen thut, was in den folgenden Prophezeihungen das Wichtigste, das Positive ist. Dort wird Macbeth zuerst von den Hexen begrüsst als Than von Glamis: dass er das ist, weiss er bereits selbst; dann als Than von Cawdor: dass er das geworden, haben wir soeben erfahren; endlich als einstiger König: eine Prophezeihung des höchsten überhaupt Erreichbaren, die sich aus der Absicht der Hexen, Macbeth zu verlocken, eigentlich von selbst ergiebt; ebenso wie für Banquo, wenn dieser nun auch eine Verheissung will, kaum etwas Anderes übrig bleibt, als ihn auf königliche Nachkommenschaft zu vertrösten. — Hier aber, in der Hexenküchenscene, lautet der erste an Macbeth ergehende Spruch: „*Beware Macduff, beware the thane of Fife!*“ —: und wir haben unmittelbar vorher aus dem Munde des Lords gehört, dass Macduff nach England geflohen ist,

[1]) Ueber die Schönheit des Schiller'schen Aktschlusses in anderer Beziehung vgl. Hiecke, Shakespeare's Macbeth, 1846. S. 118 ff.

um von dorther Hülfe gegen Macbeth zu bringen (was Macbeth a Schluss der Scene gemeldet wird, gerade wie in I., 3. di Ernennung zum Than von Cawdor); die beiden folgenden Sprüch dagegen, dass kein vom Weibe Geborener Macbeth etwas anhaben solle und dass er nicht zu besiegen sei, bis der Birnamwald au Dunsinan heranrücke: das sind scheinbare Unmöglichkeiten, wie die Hexen sie zur Erreichung ihrer jetzigen Absicht, Macbeth sicher zu machen, brauchen; Prophezeihungen, wie ähnliche häufig vorkommen und wie sie hier besonders sehr nahe liegen, wenn die Hexen darum wissen, dass gerade Macduff nicht geboren worden (der zweite Spruch ist dann nur eine Variation des ersten) und dass Macbeth jetzt gerade daran ist (wie der Chronist erzählt) sein Dunsinan zu bauen. — Was also in den Weissagungen der Hexen über bereits vo Macbeth Gewusstes und über blos mögliche, oder höchsten mögliche, Ungewissheiten hinausgeht, lässt Shakespeare den Zuschauer erfahren bereits ehe die Hexen es Macbeth verkünde

Müssen wir hierin nicht eine Absicht des Dichters vermuthen Die Prophezeihungen selbst fand er allerdings in seiner Quelle aber die Scenen vor den Prophezeihungen, ihre Einfügung gerad da, die zweimalige Wiederkehr derselben Eigenthümlichkeit bis in Einzelnste: das ist durchaus sein Werk. Kann man da noch a einen Zufall denken? Oder auch nur an das Walten eines unbe wussten dichterischen Ingeniums?

Wir wollen nicht weiter fragen, wo wir eine sichere Antwo zu haben meinen. Wir sehen hierin einen der sprechendsten Beleg für Shakespeare's hohe, klarschauende Dichterweisheit. Denn inde er den Zuschauer zum Mitwisser und Vorwisser dessen mach was die Hexen wirklich wissen, sagt er ihm — verdeckt ab um so feiner, nicht ausdrücklich aber deutlich genug — dass d Hexen kein übermenschliches, übernatürliches Wisse haben; also gewiss auch keine übernatürliche, zur Erfüllun ihrer Sprüche irgend nöthigende, die Zukunft beherrschende Mach über den Menschen. Wer Shakespeare näher kennt, wer au nur unser Stück genau darauf ansieht, wird nun freilich ohnedi nicht in Zweifel darüber sein können, dass Macbeth so frei hande als der Mensch überhaupt frei handeln kann; dass die Hexen ih reizen und locken und verblenden, aber nichts weiter; dass sie w Ulrici so schön ausgeführt hat, nur die in jedem Menschenschicksa mitbestimmend auftretende, natürliche Macht der Verhältnis repräsentiren. Allein eine andere Frage ist, ob die unvermittel Auffassung, auf den ersten Eindruck hin, nicht doch vielleicht g

neigt sei, die Hexen für Schicksalsschwestern (wie sie sich selbst nennen), ihr Eingreifen für eine die Freiheit des Menschen beschränkende und aufhebende Schicksalsgewalt zu nehmen. Oder vielmehr, da Gervinus dies als eine selbst von Kritikern ausgesprochene Meinung zurückweisen muss, so ist die Möglichkeit derselben keine Frage. Eine solche Auffassung hat aber nicht allein etwas Verletzendes für unser Gefühl, insofern sie den zwar in Schuld versinkenden, doch im innersten Kern edeln Menschen so tief unter die Superiorität der ganz niedrig-gemeinen Hexen stellt [1]): nach ihr ist Macbeth überhaupt kein tragischer Held, das Stück keine Tragödie mehr im Sinne Shakespeare's, weil sie dessen hohe Ansicht von der Macht und Selbstständigkeit des menschlichen Wollens und Handelns in ihr gerades Gegentheil verkehrt. Und wenn also Shakespeare, um dieser möglichen falschen Auffassung seines für die Aufführung, eben für den ersten unmittelbaren Eindruck bestimmten Werkes vorzubeugen, dem Zuschauer von vornherein und wiederholt zu verstehen geben wollte, dass die Hexen nicht mehr von der Zukunft wissen als auch Menschen wissen können, und dass sie demnach überhaupt, trotz des Wunderbaren, Abnormen ihrer Erscheinung, doch keineswegs übermenschliche Wesen sind: so war das eine der Dichtung ebenso zuträgliche als des Dichters würdige, jedenfalls für seine eigene Anschauung sehr bezeichnende Vorsorge — oder Nachsorge, wie wir wohl richtiger sagen, da die hierher gehörigen Partien späteren Ursprungs zu sein scheinen, als das übrige Stück. [2])

---

[1]) Ihnen etwa eine den Zusammenhang des Geschehens überschauende und daraus die Zukunft erschliessende Intelligenz zuschreiben zu wollen, wird niemand einfallen.

[2]) Zunächst sind es verschiedene Incongruenzen gerade in den besprochenen beiden Partien (vgl. zu S. 38. und S. 59.), aus welchen wir schliessen müssen, dass das Stück ursprünglich nur die zwei Haupthexenscenen (I, 3 und IV, 1) hatte und dass Shakespeare die je zwei vorhergehenden Scenen (I, 1 u. 2. und III, 5 u. 6) erst nachträglich schrieb, wahrscheinlich erst in seiner letzten, dem Theater ferner stehenden Zeit. Diese Annahme erklärt nun nicht bloss jene Incongruenzen, sondern auch — selbst wenn Shakespeare schon Akte gehabt haben sollte — die irrige Anfügung von III, 5. u. 6 (eigentlich IV, 1 u. 2) in der Folio; und es ist nun nicht mehr zu verwundern, dass die nachträglich geschriebenen Scenen, trotz der in ihnen gefundenen Bedeutung — oder gerade wegen dieser — den Charakter des Unorganischen, Eingeschobenen, eben Nachträglichen nicht ganz verläugnen können, und dass der Dichter in ihnen seine Meinung nur verdeckt, sie nur soweit es ihm ohne Aenderung des Vorhandenen möglich war, ausgesprochen hat. So hebt sich ferner auch der uns etwa zu machende Einwurf, dass, wie erwähnt, die Hexen sich selbst (I, 3, 32)

Wir könnten unsere Auslegung weiter treiben und gelten machen, dass die beiden kleinen, vorangehenden Hexenscenen, di erste Scene des Stücks und vorzüglich die Hecate-Scene, ihren Inhalte nach für den Gang der Handlung überflüssig scheinen un uns (zu dem äusseren, formellen) einen inneren Zweck ihres Vorhanden seins suchen lassen; dass vor der ersten Begegnung der drei Hexe mit Macbeth nur zwei derselben erzählen, was sie seit ihre Trennung getrieben haben, während in der zweiten Hecate, wie sie sagt („*I am for the air*" etc.), noch viel in der Oberwelt zu schaffen hat; dass es demnach in beiden Fällen nicht ganz undenkbar ist jene positiven Thatsachen, die wir in den Zwischenscenen erfahren seien auch von einer der Hexen oder ihrer Oberin in der Zwischen zeit erkundet, erhorcht worden; und dass, wenn so etwas anzunehme wäre, die beiden Eröffnungs-Hexenscenen den inneren Zweck hätten uns diese Annahme möglichst nahe zu legen, insofern die Ernennun Macbeth's zum Than von Cawdor und der Bericht von der Fluch und Gefährlichkeit Macduff's, von je zwei Hexenscenen um schlossen, gewissermassen ganz in das Bereich der Hexen hinei fallen. Dann wären die Hexen schiesslich doch nicht viel mehr al „gewöhnliche alte Weiber, in gemein menschlichen Verhältnissen" was sie, wie Ulrici sagt, dem Volksglauben nach sind. — Aber ein solche Idee soll nur als eine allenfalls mögliche angeführt und be seite gelassen sein.

Und am Ende könnte es für unseren Zweck selbst dahin gestel

„the weird sisters" (d. i. nach Holinshed: goddesses of destinie) nennen und v Macbeth und Banquo wiederholt so genannt werden: in den nachgetragen Scenen kommt der, übrigens wohl nicht so gar bedenkliche, Ausdruck „weird sister nicht vor und im früher Geschriebenen blieb er stehen; wie letzteres auch d Fall war bei der mit unserer Meinung allerdings ganz unvereinbaren (vielleicht ab auch nur gelegentlich eingeschobenen) Stelle IV, 1, 121, wo die Macbeth erscheinend Könige, mit bestimmtem Bezug auf König Jacob, „two-fold balls and treble sceptre tragen. Endlich haben wir in unserer Annahme eine Erklärung für die von Ulr (Sh. d. K. II, S. 125) getadelte, im Verhältniss zum Ganzen, zu grosse Brei und Ausführlichkeit der Hexenküchenscene, die ursprünglich, mit I, 3, allein de Dichter Gelegenheit bot, das Hexentreiben zu schildern.

Dafür, dass Shakespeare von Anfang an den Hexen kein eigentliches, bestimmt Wissen von der Zukunft beilegte, ist, ausser dem was Gervinus (II, S. 15 darüber sagt, noch anzuführen, dass bei ihm die Prophezeihung an Banquo (I, 3, 65—6 viel kürzer und unbestimmter gehalten ist als bei Holinshed; dass die Erscheinung zu den drei Sprüchen (IV, 1.) ebenfalls unbestimmt und ungenau sind; dass endli das „Seek to know no more" (IV, 1, 103.) und das Versinken des Kessels vor d Erscheinung der Könige mit den two-fold balls, möglicherweise andeuten soll, die sei etwas Anderes als die übrige Hexenkunst.

bleiben, ob Shakespeare auch nur die Absicht wirklich gehabt habe, die wir ihm als eine unzweifelhafte zuschrieben. Jedenfalls sehen wir in der oben besprochenen Eigenthümlichkeit ein beachtenswerthes Factum, das, wenn auch ein blosser Zufall es so gefügt haben sollte, doch von dem heutigen Bearbeiter dankbar zu ergreifen, d. h. beizubehalten wäre, weil das Stück unserem Interesse und Antheil um so näher gerückt ist, je menschlich-natürlicher in allen seinen Motiven es uns erscheint. Das allein aber — um auf unsern Ausgangspunkt zurückzukommen — war es ja, was wir nachweisen wollten: dass ausser den allgemeinen Gründen gegen die Zusammenlegung von Scenen im Macbeth, hier noch zwei besondere, ein formeller und ein realer Grund, für die ursprüngliche Aufeinanderfolge der drei in Betracht gezogenen Scenen sprechen und uns hierin keine Veränderung des Originals erlauben.

Dagegen sind wir — uns nun zu den einzelnen Scenen wendend — mit der Hecate-Scene wieder in dem Falle, einer freieren Behandlung das Wort zu reden. Shakespeare scheint sie schnell hingeworfen zu haben, sonst hätte er wohl mehr Leben in sie hineingebracht. So wie sie ist, hält Hecate eine Rede an die Hexen, die auf der Bühne kaum etwas Anderes werden kann, als eine lächerliche Predigt; wenigstens gehört eine sehr bedeutende Schauspielerin dazu, dies zu vermeiden. Der Bearbeiter darf also hier wohl soweit von Shakespeare abweichen, dass er ein Paar Worte einfügt. Dingelstedt hat die Rede der Hecate durch ein unterwürfiges „Gebiete!" der drei Hexen unterbrochen und diesen Gedanken ergreifend, denken wir uns die ganze Scene etwa folgendermaassen:

(Von der einen Seite die Hexen, gleich darauf Hecate von der anderen.)

1. Die Alte rief.
2. Da kommt sie.
3. Hu, wie grimmig!
Was giebt's? (die Hexen werfen sich vor Hecate nieder)
1. Was, Meist'rin —?
Hecate: Wie, ihr wollt noch fragen?
Wie könnt ihr freche Vetteln wagen,
Eu'r Spiel zu treiben mit Macbeth,
Wo es um Tod und Leben geht:
Und mir, der Herrin eurer Kraft,
Die alles Unheil wirkt und schafft,
Mir gönnt ihr nicht mein Theil daran,
Mich ruft ihr nicht um Beistand an?

Und nun, was habt ihr wohl davon?
Die Mühe für den Erdensohn,
Für dieses laun'sche Menschenkind,
Das eigenwillig, wie sie sind,
So lang's ihm Vortheil bringt nicht ruht
Und dann nicht so viel weiter thut.

1. Wir soll'n —?

Hecate: Es nun zu Ende führ'n
Wie ich's euch heisse, und euch rühr'n.
Auf! (die Hexen erheben sich)
und verliert mir keine Zeit,
Macht alles fertig und bereit,
Den Kessel und die Zaubersprüche,
Und eure ganze Hexenküche,
Und trefft mich in der Höllenschlucht,
Vor Mitternacht; er kommt und sucht
Euch dort und will sein Schicksal hör'n.

2. 3. Ha, woll'n's ihn lehr'n!

Hecate: Wenn's so weit ist,
Wenn ich dabei bin, dass ihr's wisst.
Ich muss hinauf,
Ich habe noch zu thun vollauf:
Am Monde braut
Ein Nebel; eh' er niederthaut,
Wird der gehascht; der giebt die Kraft
Zum Zaubersaft,
Dass ihm der Spuk das Hirn verwirrt,
Und er, in Lug und Trug verirrt,
Des Todes und des Schicksals Macht
In seinem tollen Wahn verlacht
Und keine fromme Scheu mehr kennt
Und jede Klugheit Thorheit nennt
Und blind in sein Verderben rennt:
Denn wer den Menschen sicher macht,
Der hat ihn auch zu Fall gebracht.
An's Werk jetzt! Eilt!

1. 2. Wir sind gleich dort.

3. Du sollst uns loben.

Hecate: Schnell, macht fort!

Das Gespräch der folgenden Scene findet im Original zwis „*Lenox and another lord*“ statt. Aber Lenox sehen wir gleich

Macbeth's Begleiter zu den Hexen, so dass er schon nach l Ort nicht gut hierher passt und auch in Macbeth's Nähe ;en Sendung zu Macduff gehört haben müsste; hauptsächr ist der hier Sprechende allen seinen Aeusserungen nach schiedener gegen Macbeth als Lenox dies zu sein scheint. [1]) hat, wie schon gesagt, Rosse und Lenox; wir wählen Rosse teth. Erstern treffen wir später bei Lady Macduff, ihr Trost en, und für ihn, der vor allen Andern, Macduff nach, zu flieht, ist auch die misstrauensvolle Stimmung der ersten n angemessensten; Letzterer tritt im Originale nur im Akt auf, aber es ist gut, wenn wir ihn bereits hier kennen — Der Text der Scene bietet einige kleine Schwierigkeiten, edeutendste, die dunkele Stelle gegen den Schluss, wir so 'e zu setzen versuchen:

teth: Wohl mag nun dem Tyrannen bange werden,
Dass er so eifrig und in Eile rüstet.
se: Hat er nicht auch Macduff besckickt?
teth: Das hat er;
Doch sein Befehl traf ihn schon nicht mehr an;
Und mir — ich war zugegen — blieb nichts übrig,
Als zu erwidern: er sei fort. Da wandte
Sein Bote mir mit einem finstern Blick
Und einem kurzen: „Herr, nicht ich!" den Rücken,
Was sagen wollt': Er hat's mit Dem zu thun,
Der's ihn bereuen lässt.
se: Hätt' es der Warnung
Noch für Macduff bedurft: das war ein Rath,
Sich vorzusehn und sich so fern zu halten
Als er nur kann. Ein heil'ger Engel fliege
Nach England ihm voraus mit seiner Bitte,
Dass unserm armen Vaterlande schnell
Von dort der Segen kehre, der es rettet
Aus dieser Hand des Fluchs.
teth: Das walte Gott!

der Hexenküchenscene empfiehlt sich für die Reden der bermals eine freie Behandlung, als die einzige, welche den Ton derselben treffen kann. Nur müssen sie dann auch betreffenden Schauspielerinnen möglichst leicht, nicht mit

---

s und die im Folgenden angeführte dunkle Stelle sind wieder von den oben) erwähnten Incongruenzen

der gewöhnlichen, breiten, geflissentlichen Betonung jeder einzelnen Silbe gesprochen werden. [1]) Die Beschwörung Macbeth's dürfte etwas zu kürzen, zu concentriren sein. Die *„two-fold balls and treble sceptres“* der letzten Königserscheinungen [2]), diese unserm grossen Publikum nicht unmittelbar verständliche, ihm mindestens werthlose (und obige Auffassung der Hexen störende) Anspielung wird besser vertauscht mit dem einfachen „Doppelkronen“. Und wenn die Hexen, nach dem Original, vor ihrem Verschwinden noch höhnisch, unter Musik, um Macbeth herumtanzen sollen, so ist das wohl schwer in würdiger Weise auszuführen, und wir möchten dahei Dingelstedt folgen, der sie auf Macbeth's Frage: „Ist dieses so?' nur ein lautes, freches: „Es ist so!“ antworten lässt, worauf Mac beth, das Schwert erhebend, mit dem Rufe: „Seid verdammt!“ au sie losstürzt und sie mit einem Donnerschlage unter Hohngelächte versinken. — Endlich ist noch der Schlussworte dieser Scene, i denen Macbeth auf die Kunde von Macduff's Flucht dessen ganzen Hause Tod und Verderben schwört, zu gedenken; indess nur, u dem Bearbeiter hier wieder die getreueste Wiedergabe als eine ebens schwierige wie dringende Aufgabe ganz besonders an's Herz z legen.

So stehen wir vor der Mordscene im Hause Macduff's und v der Frage, ob dieselbe auf unserer Bühne zu geben sei. Wed Schröder, noch Schiller, noch Tieck (dieser wenigstens nicht en schieden) haben es gewagt, und nach Fontane's Bericht wird s selbst in England ausgelassen. Aber Dingelstedt hat sie aufg nommen und dies mit so schlagenden und erschöpfenden Gründ motivirt, dass für uns kein Zweifel über die Nothwendigkeit dies Rettung Shakespeare's besteht und wir uns in dieser Beziehung ei fach auf Dingelstedt berufen können. Nur so viel sei der Vol ständigkeit halber gesagt: unsere Scene ist das letzte wesentlic Glied in der Kette von Macbeth's Unthaten, sie bildet den Höh punkt [3]) des ganzen Dramas von wo aus die „Umkehr“ beginnt; s ist aber ausserdem unerlässlich zur Verbindung der vorhergehend und der nachfolgenden Scene; für die letztere hauptsächlich wi nur durch s i e ein volles Verständniss und eine volle Wirkung e

[1]) Vergl. Fontane, A. E., S. 91.

[2]) Wehl (Did., S. 129.) empfiehlt für diese Erscheinungen eine wallende Neb wand.

[3]) In etwas anderm Sinn als Freytag (Technik d. Dr., S. 111.) die Bankctsce den Höhenpunkt im Macbeth nennt.

ıt, weil wir, wenn sie fehlt, nur einen halben Glauben an
Schilderung von dem Wüthen des Tyrannen und nur eine halbe
ɔfindung für Macduff's Vaterschmerz haben. Die Ermordung
ndes vor unsern Augen ist hart und grässlich, aber Shake-
hat hier das Höchste des Schrecklichen beabsichtigt. Und
ınn hinreichend gemildert werden, wenn nach Dingelstedt's
g das Kind nahe an der Coulisse, und nicht zu sehr im
ʒrunde (in einer nicht kurzen Decoration, wie wir sie,
tedt entgegen, mit Wehl vorschlagen möchten) zusammen-
ınd wenn die Scene bei einbrechender Nacht, also zuletzt in
ıer Dunkelheit, spielt, was in jeder Beziehung für sie passend
Auch wird als Decoration ein Platz, Garten oder der-
ı vor Macduff's Schloss dieser Absicht förderlicher sein als
mmerdecoration, weil dann eher Versatzstücke anzubringen
ıinter welchen die Mutter mit dem ermordeten Kinde sich
den Blicken der Zuschauer entziehen kann. — Die nöthige
rung dessen, was das Kind spricht, macht nach Dingelstedt's
g keine Schwierigkeit. Shakespeare hat diese Rolle benutzt,
Publikum wieder einmal einen Ersatz für den fehlenden
zu bieten; aber aus den vorwitzigen Reden des Kindes lässt
cht entfernen, was uns stört, und so auf sehr einfache Weise
en, was wir brauchen:

Macduff: Dein Vater, Kind, ist todt!
Was wird mit dir? Wie wird dir's gehen?
ind: Mutter,
Hör' wie die Vögel singen. Komm,
Sei nicht so traurig.
Macduff: Armes Vögelchen!
Du fürchtest noch kein Netz und keine Falle,
Du weisst noch nichts von all' den bösen Schlingen.
ind: Was soll ich mich denn fürchten, Mutter?
Man darf ja einem armen Vögelchen
Nichts thun, hast du gesagt.
Macduff: Mein liebes Kind,
Du sprichst wie du's verstehst, und klug genug
Für deine Jahre.
ind: Und, nicht wahr,
Der Vater ist nicht todt?
Macduff: Ja, todt.
ind: Ach nein!

Sonst hätt'st du ja geweint und ihn nicht so
Gescholten. — War der Vater
Denn wirklich ein Verräther?

Lady Macduff: Ja, das war er.

Das Kind: Wer ein Verräther ist,
Der, denk' ich, wird gehangen. Mutter, wer
Soll denn den Vater hängen?
Wer hängt denn die Verräther?

Lady Macduff: Die braven Leute.

Das Kind: Aber, wenn's nun
Recht viel Verräther giebt, da könnten
Ja die Verräther auch die braven Leute hänge

Lady Macduff: Wohl, Aeffchen, du hast recht. Wie du schwatzs

Da wird das Gespräch durch den hastigen Eintritt des wa den Boten (eines schlichten Landmanns aus der Nähe des Schl unterbrochen. Dingelstedt streicht denselben. Allein diese Warnung und dass Lady Macduff in allzu grossem Vertraue ihre Unschuld auch jetzt noch zu flüchten zögert, dieser Mang Vorsicht als Motivirung für ihren und ihrer Kinder Tod ist zu bedeutsam, als dass wir die Stelle ohne besondere Nöthigung geben könnten. Eine solche ist, so viel wir sehen, nicht vorha Wir lassen also die Mörder erst nach Lady Macduff's ku Monolog auftreten; und nun wird das Kind, nachdem es rül edel und adelig der Beschimpfung des Vaters mit seinem: „ du lügst, du zottelköpf'ger Schurke" entgegengetreten ist, in Armen der Mutter ermordet, und es denkt noch im letzten A blick an die Rettung der Mutter: „Er hat mich todt gesto Mutter, lauf fort!" und Lady Macduff stürzt mit ihm ab, die M ihr nach.

Hiermit haben wir nun die nöthige Grundlage für die g Scene im Königspark in England, und deren volle Wirkung jetzt nur davon ab, dass sie selbst in sich auch durchweg zu gemacht werde, was sie sein kann und soll. Allerdings ist mehr für sie zu thun, als bisher von Seiten der Bearbeitung schehen ist. Zwar unser Publikum mag sich bei einer Mac Aufführung im allgemeinen noch so kalt verhalten: in der M scene und in der Banketscene und hier wird es immer ei wirklich warm; unsere Scene „schlägt, wie Dingelstedt sagt, üb so gewaltig durch, dass Macduff den Preis des Abends am Sch des vierten Aufzugs davon zu tragen pflegt." Aber dies gilt

eben nur von dem Schluss der Scene; in ihrem ersten Theil, in dem Gespräch zwischen Malcolm und Macduff finden wir nicht den ganzen, wahren Shakespeare. Der Grundgedanke des Gesprächs ist dramatisch schön und untadelig: Malcolm, den Macbeth bereits durch List in seine Gewalt zu bekommen gesucht hat, kann dem aus Schottland anlangenden Macduff nicht ohne weiteres trauen; seine „bescheidene Vorsicht warnt ihn", denselben erst zu prüfen; und um dies zu thun, stellt er sich als unfähig, als zu schlecht zum Herrschen hin und weist die Krone und damit alle Pläne Macduff's zur Rettung Schottlands von sich, bis dieser in schmerzliche Worte des Unwillens ausbricht und Malcolm, dadurch von seiner Ehrlichkeit überzeugt, sich nun ganz in seine Hände giebt, mit dem freudigen Troste, dass ein englisches Heer unter Seyward schon zum Aufbruch bereit sei. Das ist ein sehr glückliches Motiv zu einer spannenden, höchst wirkungsvollen Scene. Nur zeigen sich leider in der Ausführung derselben Mängel, welche die Wirkung beeinträchtigen: sie ist nicht allein für die Oeconomie des Stückes etwas zu breit[1]), sondern auch theilweise, für uns wenigstens, gar zu naiv-unwahrscheinlich. Wenn Malcolm sich in der Weise, wie er es thut, der unersättlichsten Wollust, der blutigsten Habgier und aller denkbaren Laster anklagt, so begreifen wir nicht, wie Macduff ihm so schnell Glauben schenken kann, wo wir selbst doch die völlige Grundlosigkeit dieser Selbstanschuldigungen auf den ersten Blick durchschauen. Das sieht aus wie ein alter Volksbuchholzschnitt mit seinen unbeholfenen Figuren. Wirklich ist es aber auch nicht viel mehr. Denn die betreffende Partie stammt ja, wie bekannt, aus Holinshed's Chronik. Dort fand Shakespeare das Gespräch zwischen Malcolm und Macduff bereits ausgeführt, und er nahm was er fand und war dabei seinem Publikum gegenüber gewiss ganz in seinem Rechte, weil dieses die derb auftragende Naivetät seines allbekannten und allbeliebten Chronisten nicht bloss vertrug, sondern sie wahrscheinlich sogar vermisst hätte, wenn der Dichter hier etwas Anderes hätte geben wollen. Aber ein unglücklicher Umstand war dabei, dass der Dichter eine Stelle wegliess und zwar gerade die, welche eine Art von Erklärung für Macduff's Gläubigkeit enthält. Denn bei Holinshed sagt, gegen den Schluss hin, Macduff von Malcolm: „*This other that hath the right to the crowne, is so replet with the inconstant behaviour and manifest vices of Englishmen, that he is nothing woorthie to injoy it.*" Er sieht also den Grund von

[1]) Vergl. Koester (Sh. J., I., S. 144.) u. Ulrici (Sh. d. K., II., S. 116. u. 125.)

Malcolm's Verworfenheit in seinem Aufenthalt am Hofe von England, dessen Ueppigkeit und Weichlichkeit auch sonst hervorgehoben wird. Die Aufnahme dieser Motivirung widerstrebte jedoch den patriotischen Gefühle des Dichters und seiner Zuschauer, und da er sie durch keine andere ersetzte, fiel bei ihm die Motivirung überhaupt weg. Was er hinzu gethan hat, ist die Einleitung des Gespräches, und dieser gab er der Gleichförmigkeit halber etwas von der Breite des Chronisten, die ihm zugleich diente, die Ruhe dieses Auftritts gegen die Unruhe des übrigen Stücks, die Bedächtigkeit Malcolm's gegen die Besinnungslosigkeit Macbeth's, den „Umschlag der Atmosphäre“ [1]) recht fühlbar zu machen. So ist Inhalt und Form dieses Gespräches nicht bloss erklärbar, sondern auch nicht ohne eine gewisse Berechtigung. Aber nichtsdestoweniger haben wir hier nicht Shakespeare, den universellen Dichter, den tiefsten Kenner des menschlichen Herzens, vor uns, sonder Shakespeare, den auf sein Publikum bedachten, gut englisch gesinnten Schauspielschreiber. Demnach ist dieser Theil der Scene nicht geschrieben für unser Publikum, das von Holinshed nichts weiss und viel kritischer urtheilt, überdies Stellen wie die über die Wollust nicht auf der Bühne hören will. Schiller hat ihn dessenungeachtet fast ganz unverändert übersetzt; allein gespielt worden ist er auch in seiner Einrichtung wohl kaum je ohne Auslassungen. Dingelstedt nimmt Kürzungen und Milderungen vor, die aber das eigentliche Uebel nicht heben. Wir müssen uns nach einer gründlicheren Kur umsehen; und das Mittel dazu liegt glücklicherweise nicht weit. Wir denken nämlich, wenn den Selbstanklagen Malcolm's durch einige leichte Veränderungen die Form gegeben wird, dass Macduff — und der Zuschauer mit ihm — in Malcolm einen mit sich zerfallenen durch Ausschweifungen am englischen Hofe gebrochenen Menschen vor sich zu haben meint; der, eine von Haus aus gute, aber schwache Natur, jetzt allen Glauben an sich selbst verloren hat und seine Fehlerhaftigkeit mit der Schwarzsichtigkeit des Gemüthskranken ansieht; wenn Macduff durch solche (kürzer als bei Shakespeare zu haltende, der natürlichen Wahrheitsliebe Malcolm's gemäss mehr schweigend als redend vorgebrachte) Selbstanschuldigungen irre an ihm geworden ist; wenn er seine Zusprache, seine wiederholten Versuche ihn aufzurichten, wiederholt abgewiesen sieht und Malcolm zuletzt von sich sagt:

In mir ist jede Kraft des Guten todt,
Kein edler Funk' in mir, nur Schlechtigkeit!

[1]) v. Friesen, Sh. J., IV., S. 205.

und dann auf Macduff's Schmerzensausruf:

O Schottland! Schottland!

nur erwidert:

Wie du mich nun kennst:
Wenn ich zu herrschen würdig bin, so sprich —:

dann, meinen wir, wird Macduff aus wirklicher Ueberzeugung antworten können:

Zu herrschen! Nein! denn, wahrlich, du hast Recht,
In dir ist nichts von königlichem Sinn,
Kein Funke Muth und edles Selbstvertrauen,
Kein Funke Liebe für dein Vaterland.
O armes Land, bejammernswerthes Volk,
Wann wirst du wieder frohe Tage sehn?
Hier steht der Erb' und Eigner deiner Krone,
Und ist zu schwach, die Hand nach ihr zu heben, — u. s. w.

Wir brauchen diese Idee nicht auszuführen; zur Beurtheilung der Thunlichkeit und Zuträglichkeit ihrer Ausführung wird das Gesagte hinreichen. Unserer Meinung nach könnte der rechte Bearbeiter in dieser Weise der Dichtung und dem Dichter den besten Dienst erweisen, er könnte so die ganze vorliegende Scene zu einer der höchsten Glanzstellen des Stücks erheben. Denn das Weitere — abgerechnet das Auftreten des englischen Arztes und Malcolm's Bericht über die göttliche Heilkraft der englischen Könige, diese Schmeichelei für König Jacob, die selbst Bodenstedt weglässt [1]) — alles Uebrige ist bei Shakespeare so überaus herrlich, dass der herzergreifenden Wirkung nach diese Partie als Höhepunkt des ganzen Stücks gelten darf. Der Schmerz Macduff's bei der von Rosse kaum über die Lippen gebrachten Nachricht von der Ermordung seines Weibes, seiner Kinder; sein „Er hat ja keine Kinder!“ auf Malcolm's Aufforderung zu blutiger Rache an Macbeth; wie er sich dann als Mann fasst, nachdem er es als Mensch gefühlt, und jetzt nur noch die Bitte an den Himmel hat, ihm diesen Teufel Schottlands Stirn gegen Stirn, auf Schwerteslänge, zu stellen; wie endlich, nach all der erschütternden Aufregung, Malcolm in sicherem Gottvertrauen so schön beruhigend schliesst: über das Alles lässt sich nur sagen, was Gervinus über die Mordscene sagt, „dass in der Dichtung aller Zeiten

[1]) Ulrici (Sh. d. K., II., S. 120.) sagt: „Die Macht des Guten, von der allein die wahre Hülfe und Herstellung ausgehen kann, erscheint hier repräsentirt durch den frommen, heiligen, gottbegnadigten König von England.“ Diese Bedeutung mag die Stelle für die patriotischen Zuhörer Shakespeare's gehabt haben, aber unser Publikum würde sie kaum darin finden.

schwerlich das Vergleichbare gefunden wird.“ Hier also muss auch der Bearbeiter dem Dichter, so weit irgend möglich, Wort für Wort folgen. Daher können wir mit Dingelstedt's, auf Malcolm statt auf Macbeth bezogenes: „Ihr habt kein Kind“ nicht einverstanden sein, und ebensowenig mit seiner Umsetzung der letzten Reden Macduff's und Malcolm's, die Macduff einen glänzenden Abgang verschafft, aber ein Unrecht an Shakespeare begeht, indem sie der Scene — sagen wir gleich, dem Akte — die herrliche Ruhe des Abschlusses nimmt.

Denn es versteht sich von selbst, dass, mit der Folio, hier der Akt, der Macduff-Akt, zu schliessen ist. Von der Hecate-Scene an bildet er ein innerlich fest zusammenhängendes, schön gegliedertes Ganzes, was bei der Aufführung um so mehr hervortreten wird, wenn wir es auch in einer gewissen Folge der Decorationen sehen. Die Hecate-Scene, als Einleitung, mag in einer kurzen Decoration, eine finstere Schlucht darstellend, spielen; darauf folgt eine etwas tiefere für das Gespräch zwischen Rosse und Menteth: ein einsamer Waldweg; dann die tiefe Höhlendecoration der Hexenküchenscene; diese verwandelt sich durch Vorfallen eines Hintergrundes in den, so tief als eben möglich zu nehmenden Platz vor dem Schlosse Macduff's; und endlich treten wir durch Wiederaufgehen dieses Hintergrundes „in die helle heitere Luft des Stücks aufathmend ein“, indem sich „das tröstliche Fleckchen blauen Himmels in dem Nachtgemälde“[1]), der weite freundliche Königspark in England, vor uns öffnet.

Im Zwischenakte wird die Musik den Aufbruch und das Heranziehen des englischen Heeres zu schildern haben; sie kann hier bereits ein Thema anklingen lassen, welches späterhin, am Ende des Stücks, zu voller Entfaltung kommt.

„Zum fünften Aufzuge gehen wir nicht ohne Bedenken über“ — diese Worte Dingelstedt's müssen wir wiederholen, obgleich aus ganz anderer Veranlassung, als dieser. Denn während Dingelstedt sein Absehen hauptsächlich darauf richtete, den Akt durch Zusammenlegung von Scenen und durch bedeutende Kürzungen aufführbarer und wirksamer zu machen: statt dessen sehen wir die Möglichkeit ihm zu seiner rechten Wirkung zu verhelfen, nur darin, dass die Scenen des Originals fast durchweg unverändert beibehalten werden. Haben wir doch von Anfang an den häufigen Scenenwechsel in Macbeth, selbst wenn er sonst zu vermeiden gewesen wäre, haupt-

[1]) Dingelstedt, St. u. C., S. 160.

sächlich deshalb in Schutz genommen, weil er im letzten Akte unbedingt nothwendig sei und dort nicht mehr als etwas Ungewohntes stören dürfe. Es handelt sich jetzt um den Nachweis dieser Nothwendigkeit.

Vergegenwärtigen wir uns zu dem Ende in kurzem den Inhalt unseres Aktes. Er beginnt (auf Dunsinan) mit der Nachtwandelscene der Lady, die, alles Geschehene nochmals an uns vorüberführend, das Gemälde des Unterganges (wieder eine „Ouverture des Schreckens") einleitet, indem sie uns den innern Zerfall zeigt, von dem das hereinbrechende äussere Verderben nur Folge und Abbild ist. — Dann sehen wir (unweit des Birnamwaldes) die schottischen Thans Menteth, Cathness, Angus, Lenox u. A., die, soeben zusammengetroffen, den Rettung bringenden Engländern unter Malcolm, Seyward und Macduff entgegenziehen. — In der dritten Scene (auf Dunsinan) erhält Macbeth die Nachricht von dem Anzuge des englischen Heeres, und wir fühlen das Fieberleiden seiner Seele in dem grellen Wechsel von aufbrausendem Zorn zu tief schmerzlichen Klagen um ein glückloses, verlorenes Leben, von krampfhaften Aeusserungen furchtlosen Muthes zu herzzerschneidender Ironie, die weiss, dass es kein Mittel des Vergessens giebt für ihn und sein Weib, keine Arznei zur Herstellung seines Landes und seiner Herrschaft. Aber —

Sie sollen kommen!
Tod und Verderben haben mir nichts an,
Rückt nicht der Birnamwald auf Dunsinan! —

das sind seine letzten Worte, als er, er weiss nicht weshalb und wohin, von der Furie seines Innern getrieben, hinausstürzt. — Und wir befinden uns wieder beim Heere, jetzt am Birnamwalde, wo die Schotten zu Malcolm und den Engländern gestossen sind; Malcolm befiehlt das Abbrechen der Zweige. — Dann versetzt uns die folgende, fünfte Scene nach Dunsinan, zu Macbeth zurück. Tolle Zuversicht auf die Festigkeit seiner Burg im Munde, ist er jetzt innerlich schon dem Tode verfallen; bei dem erschreckenden Geschrei der Weiber hat er nur das Gefühl völliger Abgestorbenheit; und als er nun hört, dass die Königin todt sei, findet er, nur mit sich beschäftigt, selbst zur Trauer um sie keine Zeit, keinen Sinn mehr[1]); das Leben ist ihm ein flüchtiger Schatten, ein armseliger Komödiant, ein unsinniges Geschwätz; — da stürzt einer der Seinen angstvoll

[1]) Vergl. Vischer (Beil. z. Allg. Zeitg., 1867, S. 1838.) und v. Friesen (Sh. J., IV., S. 218.). — Gegen unsere Auffassung s. Ulrici (Sh. d. K., II., S. 114.) und Bodenstedt (Sh. J., I., S. 360.).

herein und meldet Macbeth, dass es aussehe, als ob vom Birnam he ein Wald käme; und seine Zuversicht bricht zusammen, und es bleib ihm nichts, als sich dem Feinde entgegen zu werfen, um wenigsten den Harnisch auf dem Leibe zu sterben. — Die sechste Scen spielt dicht vor Dunsinan; die Zweige werden abgeworfen und da Heer rüstet sich zum Sturme. — Aber ehe es zum Angriff kommt macht Macbeth einen Ausfall (bei Shakespeare wohl von der kleine Bühne auf die grosse herab und heraus); der junge Seyward stel sich ihm entgegen und fällt; nun trifft Macduff auf den lang Ge suchten; noch kämpft Macbeth mit dem alten Muth und Glück aber er erfährt, dass Macduff nicht vom Weibe geboren sei, un sein Muth ist hin, er erliegt. Letztere Partie ist von den Herau gebern der Folio als siebente Scene bezeichnet worden, und insofe mit Recht, als hier jedenfalls ein anderer Theil des Schlachtfeld gemeint ist als vorher; nur wären dann mit gleichem Rechte no verschiedene weitere Scenen zu machen (wie dies auch von Po Dyce, am genauesten von Rapp geschehen ist), da Shakespeare si ohne Zweifel Macbeth während der folgenden Kämpfe bald hier, ba dort gedacht hat: bezeichnen wir also lieber das Ganze, vom A werfen der Zweige an bis zum Tode Macbeth's, als sechste Scen mit der unbestimmten Ortsangabe: „Vor Dunsinan." — Dageg haben wir nach dem Tode Macbeth's eine neue, siebente, wi der auf und in Dunsinan spielende Scene, was aber, ausser Ra bisher niemand, keiner von allen Herausgebern (vielleicht Pope gesehen zu haben scheint. Und doch liegt es auf der Hand, da wenn vorher Malcolm, von Seyward geleitet, in das eroberte Schlo eingetreten ist, derselbe jetzt nur in diesem sein kann. Was no vorgeht — Seyward erhält die Kunde vom Tode seines Sohn Macduff erscheint mit dem Haupte Macbeth's, Malcolm ergreift n seiner Schlussrede Besitz von der Krone — bietet nicht den mind sten Anlass zu der an und für sich unwahrscheinlichen Annahn dass die Sieger wieder auf das Schlachtfeld herausgekommen se sollten; alles stimmt vielmehr dazu, dass sie in sicherem Besitz ih Zieles, auf der Höhe ihres Erfolges, in der Burgfeste des Tyra nen sind.

Ueberblicken wir nun die ganze Folge dieser (nach Obig etwas anders als in den Ausgaben abgetheilten) sieben Scenen, sehen wir zunächst, pass die, welche auf Dunsinan (in ein Zimmer od. dgl.) spielen, immer abwechseln mit anderen, bei Heere Malcolm's (im Freien) spielenden. Das ist — und w vorzüglich für Shakespeare's Bühne, nicht ohne Bedeutung. De

da erstere Scenen bei ihm jedenfalls auf seiner kleinen Bühne, letztere auf der grossen gegeben wurden, so gewann dadurch die vielfach zertheilte Handlung sehr an Verständlichkeit und Uebersichtlichkeit, indem sie in zwei, dem Zuschauer deutlich erkennbare Reihen von Scenen zusammenging; und in der Schlussscene (auf Dunsinan, also, um es zu wiederholen, auf der etwas erhöhten, geschlossenen, kleinen Bühne) hörten Shakespeare's Zuschauer nicht bloss, sondern sahen gewissermassen, dass das hohe Ziel sicher gewonnen sei. Darin kommt die Einrichtung unserer Bühne dem Stück freilich weit weniger zu statten, der hervorgehobene Vortheil ist für sie ein geringerer; aber was sie sich von ihm, wie weiterhin anzugeben, aneignen kann, ist doch nicht zu unterschätzen.

Soweit sehen wir indess auch bloss das Aeusserliche. Die Hauptsache ist, dass durch die ganze Scenenfolge eine auf das Ende stetig zustrebende Steigerung hindurchgeht, in welcher eine sehr wesentliche innere Schönheit liegt und welche wir uns wieder nur aus der bewussten Absicht des Dichters — mag er selbst diese sieben Scenen zu einem Akte zusammengefasst haben oder nicht — zu erklären vermögen. Sie bilden zwei Reihen, die sich, Stufe um Stufe aufsteigend, dem Ziele nähern und sich zuletzt in ihm treffen. Denn (um die einzelnen Scenen hier noch einmal, aber getrennt, kurz aufzuführen) wir haben einerseits: das Bild des innern Zerfalls der beiden Schuldigen, zunächst der Lady, in der Nachtwandelscene; — dann Macbeth im Stadium tödtlicher Fieberunruhe, aber sich noch an seine Sicherheit klammernd; — Macbeth im Stadium der letzten Erschöpfung; sein Leben ist ausgebrannt und sein letzter Halt bricht zusammen; — Macbeth's Todeskämpfe und Tod; — Macbeth's Haupt und seine Burg in den Händen der Sieger; — andrerseits: die Schotten gegen Macbeth; — die Schotten mit dem englischen Heere zum Sturze Macbeth's vereinigt; und mit ihnen verbündet sich eine höhere Macht, die Malcolm den Befehl zum Abbrechen der Zweige eingiebt; — die Retter dicht vor der Burg Macbeth's; — die Sieger in der Burg Macbeth's.

Hiermit ist die Behauptung wohl hinreichend gerechtfertigt, dass der Bau des letzten Macbeth-Aktes von einer Schönheit sei, die wir nicht als eine zufällige betrachten können. Dann können wir ihm aber auch diese Schönheit nicht nehmen, ohne dem Dichter und seinem Werke ein empfindliches Unrecht anzuthun. Mag sie (abgesehen von dem erwähnten, uns weniger als Shakespeare's Zuschauern zu gute kommenden Nutzen, der Förderung des übersichtlichen Zusammenhangs) auch Sache eines Gefühles sein, das wir

nicht bei jedem Zuschauer des Macbeth voraussetzen dürfen: we überhaupt Sinn für Schönheit der Form hat, wird sie nicht für un wesentlich halten.

Allein noch viel wesentlicher und schliesslich das Entscheiden ist es, dass einzelne Scenen, und zwar gerade die Hauptscenen, m ihrer äussern Stellung auch den besten Theil ihres inneren Ge haltes einbüssen. Schiller hat die beiden Macbeth-Scenen (V., 3. u. 5 in eine zusammengelegt, und Dingelstedt ist ihm darin gefolg nur consequenterweise noch einen Schritt weiter gegangen, inde er auch die Nachtwandelscene mit ihnen vereinigt hat. Welch Schauspieler soll nun aber in einer Scene geben, was Shakespea eben nur in zwei getrennte, nur in das Getrenntsein dies zwei Scenen legen konnte? Bei jeder Aufführung des Macbeth, c wir sahen, war der Eindruck dieser, im Originale, beim Lesen, mächtig erschütternden Partien ein verhältnissmässig sehr matt und schwacher; das Publikum blieb immer kalt, fast möchten w sagen gelangweilt[1]); und doch konnten wir die Schuld nicht, nic allein wenigstens, der Aufführung, dem Darsteller der Hauptro zuschreiben; es wurde uns mit jedem Male klarer, dass sie hau sächlich in der zusammenlegenden Bearbeitung zu suchen sei. De indem dieselbe aus zwei, zeitlich und durch äussere Umstär deutlich gesonderten Momenten der Entwickelung nur einen mac verwischt sie den oben angedeuteten Fortschritt im Verfall Macbet so dass er kaum mehr zu erkennen ist; sie zwingt den Schauspie geradezu, die herrliche Steigerung der Dichtung, wo sie noch h vortritt, zu einer ermüdenden Einförmigkeit herabzudrücken, weil jene beiden, ursprünglich geschiedenen Momente — der Fieberunr und der Erschöpfung, um sie kurz wieder so zu bezeichnen — jetzt durch einen unmotivirten, die vorgeschriebene Rolle gewalts zerreissenden Sprung in der Darstellung zur Anschauung brin könnte.

Und ferner: erscheint nicht, wenn beide Scenen in eine v schmolzen sind, Macbeth's Seelenzustand auch bloss als ein, m licherweise vorübergehender, Anfall von Aufregung, von, so zu sag böser Laune? Wir sollen und müssen ihn aber als ein dauern fortwährendes Leiden, als eine unheilbare Krankheit erkennen, u dazu ist eine wiederholte Vorführung desselben in mindest

[1]) Rötscher (Dramaturgische Skizzen und Kritiken, 1847, S. 140.) hebt bei sprechung einer Berliner Aufführung besonders hervor, „dass alle diese Scenen 1 beth's im fünften Akte fast theilnahmlos vorübergingen.“

zwei Scenen durchaus nöthig. So allein kann die gewaltige, „versöhnende und erhebende“ Manifestation der sittlichen Weltordnung, wie sie sich eben in dem tief innerlichen, dem Untergange rastlos zutreibenden Leiden des Schuldigen offenbart, so allein kann die Tragik klar hervorleuchten, die mehr in uns zurücklässt als „nur den erschütternden Eindruck des tiefen Falles menschlicher Grösse“[1]), von deren befreiender, herzerwärmender Macht wir aber natürlich wenig empfinden können, wenn sie uns vorher verdeckt worden ist.

Endlich muss die Bedeutung der Scene am Birnamwalde in der zusammenlegenden Bühneneinrichtung vollkommen untergehen. Wir haben in ihr jetzt einen sehr sonderbaren, wenn nicht kindisch läppischen Einfall Malcolm's, während wir bei Shakespeare das erschütternde Eingreifen des Verhängnisses sehen, dass, wo Macbeth noch eben auf die Weissagung vom Birnamwalde pochte, nun unmittelbar darauf der Birnamwald sich wirklich gegen ihn in Bewegung setzt. — Und wie diese Scene so ihre Wirkung erst von der vorhergehenden erhält, ähnlich die folgende wieder von dieser. Denn indem sich jene Weissagung vor unsern Augen erfüllt, drängt sich uns auch die Frage auf, wie Macbeth die Vereitelung seiner letzten Hoffnung aufnehmen werde. Wir treten also bei Shakespeare in die zweite Macbeth-Scene mit einer Spannung der Erwartung, durch welche sie in unserm Interesse von vornherein dergestalt gehoben wird, dass ihr Gelingen dem Schauspieler fast von selbst zufällt, während die Zusammenlegung der Scenen es ihm zu einer Unmöglichkeit macht.

Kurz, nicht bloss die formelle Schönheit, sondern das Wesen dessen, was Shakespeare uns hat geben wollen, wird durch die beliebte Aenderung benachtheiligt und zerstört. Der Schluss des Stücks, und somit das ganze Stück, verliert durch dieselbe soviel, dass wir uns daraus allein die gewöhnliche Kälte des Publikums erklären könnten, auch wenn nicht noch andere, im Original selbst, für uns wenigstens, liegende Missstände hinzukämen.

Denn es ist nicht zu verkennen, dass, abgesehen von den wiederholten Kämpfen, das unruhige Hin und Her Aller in den letzten Scenen für unsere Bühne etwas sehr Missliches hat. Hier, wenn irgendwo, war eine Abänderung von Seiten des Bearbeiters geboten. Aber gerade hier ist sie, unseres Wissens, (ausser, wenn man will,

[1]) Wir führen hier einige Worte Ulrici's (Sh. d. K., II., S 123.) an, der auf Seiten Macbeth's „das versöhnende und erhebende Element“ vermisst, und wollen damit auf dessen, der unsrigen entgegenstehende, Ansicht hinweisen. Für dieselbe vgl. vorzüglich Gervinus und Vischer.

von Bürger) nicht gemacht worden. Wir meinen nämlich, den Schlusskämpfen ist dadurch etwas von ihrer Unruhe zu nehmen, dass wir sie in einen geschlossenen Raum verlegen, der sie zum mindesten örtlich zusammenhält und überdies die kaum je gelingenden Massenkämpfe bis auf Weniges ausschliesst. Die Hofhalle der Burg Dunsinan[1]) scheint dazu vollkommen geeignet. Und wenn wir sie wählen, fallen uns weitere, zum Theil noch wichtigere und wesentlichere Wünsche und Forderungen, die wir stellen müssen, von selbst zu. In ihr kann bereits die zweite Macbeth-Scene (V., 5.) spielen, und dann behalten wir von da bis an's Ende unverändert eine und dieselbe Decoration und gewinnen so ein grosses Schlussbild, das für uns nicht wohl zu entbehren ist. Denn, mochten die Scenen während des Stücks noch so oft wechseln, als Schlussscene verlangt unsere Bühne eine Scene von bedeutenderem Gewicht, von mehr Masse; an dieser Stelle lässt sie den hier gerade besonders häufigen Scenenwechsel des Originals nicht zu. Ferner schliesst dann aber auch das Stück nun nicht mehr, wie gewöhnlich, auf dem Schlachtfelde vor der Burg, sondern, wie im Originale und wie jedenfalls besser und schöner, in dem eroberten Dunsinan. Und die Aenderung wird uns gewissermassen von dem Dichter selbst entgegengebracht, da Macbeth's „*They have tied me to a stake*“ sich recht gut dahin umdeuten lässt, dass durch das schnelle Eindringen der Belagerer sein beabsichtigter Ausfall vereitelt worden sei.[2]) Mit demselben verlieren wir zwar höchst ungern einen bedeutsamen Zug in dem Charakterbilde Macbeth's; indess es bleibt uns noch genug Gelegenheit, seinen wilden Todesmuth zu sehen, wir büssen

---

[1]) Bürger hat in seinem fünften Akte, ausser einem „Vorzimmer“ für die Nachtwandelscene, nur noch „Macbeth's Zimmer“ für alle folgenden Scenen; bei ihm wird also das Anrücken der Feinde nur berichtet, aber er wahrt die Trennung der beiden Macbeth-Scenen, indem er eine Scene zwischen dem Arzt und der Kammerfrau einschiebt, welche letztere jenem den Tod der Königin meldet (der leibhaftige Teufel scheint ihr den Hals umgedreht zu haben!). Wenn eine Vereinfachung des scenischen Apparats wirklich die unerlässliche Bedingung für eine wirksame Aufführung des Macbeth sein sollte, wüssten wir schliesslich im grossen und ganzen nichts Besseres als Bürger's Einrichtung. — Hier besonders hätten wir gern auch Schröder's Bearbeitung befragt, die aber leider nicht im Druck erschienen ist.

[2]) Schon Stephani d. J. (Sämmtliche Schauspiele, 1774, Bd. 2., S. XXV.) rechtfertigt die von ihm angenommene schnelle Erstürmung Dunsinans damit, dass „Macbet von allen Freunden verlassen ist, seine Leute sich nicht widersetzen.“ Und bei Bürger berichtet ein Bote: „die Feinde haben die Festung erstiegen. Ihre (Macbeth's) eigene Soldaten reichten ihnen die Hände und zogen sie herauf.“ Und dasselbe Motiv, nur nicht so entschieden, findet sich ja bereits im Originale.

also nichts Wesentliches ein; es wird nur darauf ankommen, den Zuschauer durch schnellstes Heran- und Hereinstürmen der Eroberer von der Unmöglichkeit des Ausfalls gehörig zu überzeugen. — Und ein anderer Verlust endlich, der aus unserer Zusammenlegung folgt, ist wohl mehr Vortheil als Nachtheil. Denn das Abwerfen der Zweige vor Dunsinan muss natürlich wegfallen, wenn die Handlung von der zweiten Macbeth-Scene an durchweg in Dunsinan spielen soll. Diese kürzeste aller Scenen ist aber nicht allein ohne besondere Bedeutung für den Verlauf der Handlung, sondern sie macht auch auf unserer Bühne weit eher einen störenden als fördernden Eindruck; das sagenhafte Element des anrückenden Birnamwaldes ist überhaupt dramatisch bedenklich und vorzüglich unserem überkritischen Publikum ein Stein des Anstosses; es lässt sich indess nicht beseitigen, es lässt sich nur zurückschieben: das aber geschieht durch die sich uns von selbst ergebende Auslassung der genannten Scene. Das Abbrechen der Zweige mussten wir mit eignen Augen sehen; aber den Birnamwald noch einmal auf der Bühne erscheinen lassen, kann nichts nützen, nur schaden.

Wenn man auf diese Weise die Schlusspartie des, im Uebrigen unveränderten, letzten Macbeth-Aktes zusammenzieht, hat derselbe, nicht wie im Originale sieben (oder acht und mehr), sondern nur fünf Ortsveränderungen; er besteht aus den Scenen: 1) die Lady nachtwandelnd, 2) Vereinigung der Schotten gegen Macbeth, 3) Macbeth den Anzug des Heeres erfahrend, 4) Vereinigung der Schotten mit den Engländern, 5) Macbeth bei der Nachricht von dem Anrücken des Birnamwaldes, Erstürmung Dunsinan's und Macbeth's letzte Kämpfe, Malcolm als Sieger. Aus diesen fünf Scenen baut sich der Akt ganz dem Originale entsprechend auf, von zwei Seiten ansteigend und mit durchgehendem Wechsel von geschlossenen und freien Decorationen; er wahrt also die Intention des Dichters bis in's Aeusserliche. Und dessenungeachtet muthet er unserer Bühne wenig mehr zu als die Einrichtung Schiller's, in vier, gar nicht mehr als die Tieck's, in fünf Scenen.

Die Forderung eines viermaligen Decorationswechsels ist aber um so eher zu stellen, als sich derselbe gerade hier, höchstens den letzten ausgenommen, sehr bequem ausführen lässt. Die Nachtwandelscene spielt in einem Vorzimmer des Schlosses Dunsinan, das kurz, nur nicht zu kurz, zu nehmen ist. [1]) Dann erhebt sich der

[1]) Dass das Licht der Lady nicht, wie bei Dingelstedt, stehen bleiben kann, um dann von Macbeth bei den Worten: „Out, out brief candle“ (V., 5., 23.) ausgelöscht

Hintergrund-Vorhang und eine ziemlich tiefe Decoration (hinten mit Bäumen und Felsen, welche die vorüberziehenden, nicht auf die vordere Bühne kommenden Truppen bloss in Durchblicken sehen lassen)[1], zeigt uns den Ort des Zusammentreffens der schottischen Thans. Hierauf fällt ein Vorhang und wir sind in dem beliebig kurz zu nehmenden Zimmer Macbeth's. Wenn dieser Vorhang sich hebt, ist mittlerweile hinter demselben, also in tiefer Decoration, der Wald von Birnam aufgestellt worden, in dem wir, durch die Bäume und das Gebüsch wieder zum Theil verdeckt, das Heer erblicken, während die Heerführer mit ihrem nächsten Gefolge vorn auftreten. Endlich verwandelt sich diese Decoration in die womöglich noch tiefere Schlussdecoration, welche wir uns als Halle und Hof der Burg Dunsinan, ähnlich der oben beschriebenen Hofhalle im Schloss Inverness denken. Abgesehen von der etwa darin zu findenden Symbolik der Oertlichkeit, der Reminiscenz an den Mord Duncan's, kann dann, was von Massenkämpfen nöthig ist, im Hintergrunde, auf dem Burghofe, abermals (von den Säulen der Halle und andern Versatzstücken) zum Theil verdeckt vorgehen. Das Gelingen dieser Kämpfe, wie auch das der Einzelkämpfe im Vordergrunde — für welche hier unerlässliche Bedingung, dass die Schauspieler einmal wirklich aufeinander losschlagen, nicht bloss mit den Schwertern klirren[2]) — lässt sich auch noch dadurch erleichtern, dass vom Beginn der Scene an die Abenddämmerung nach und nach in Nacht übergeht und erst nach Macbeth's Tode, mit dem Erscheinen Malcolm's, volle Fackelhelle eintritt. — In dieser An-

---

zu werden, scheint uns durchaus nicht bedauerlich, da eine solche Veräusserlichung jener Stelle nur deren Bedeutung schwächt. Shakespeare hat es jedenfalls nicht so gemeint, denn es liegen eben drei ganze Scenen zwischen dem Abgange der Lady und jenen Worten Macbeth's, und es ist nicht abzusehen, woher sonst dieser ein Licht zur Hand haben soll. Vergl. v. Friesen, Sh. J., IV., S. 245.

[1]) Hierin ist uns Dingelstedt's treffliche Anordnung massgebend, wie wir sie seiner Zeit in München sahen, wo z. B. in Heinrich IV. die Truppen fortwährend hinter Bäumen kämpften, ohne das Spiel auf der vordern Bühne im mindesten zu stören, oder der Illusion durch zu deutliches Erscheinen ungeschickter Statisten zu schaden. Vergl. auch Fontane, A. E., S. 71.

Wenn übrigens, wie angegeben, am Schlusse unserer zweiten und vierten Scene ein Hintergrundvorhang vorfällt, so sieht der Zuschauer auch nur den Aufbruch der sich wieder in Bewegung setzenden Truppen und kann sich also dieselben beliebig zahlreich denken, ohne dass viel Mannschaft nöthig wäre.

[2]) Ueber die Nothwendigkeit und Ausführbarkeit dieser Forderung, vergl. Fontane (A. E., S. 85.), Vischer (Macbeth in Venedig: Beil. z. Allg. Ztg., 1867, S. 1838.), Rossmann (Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen: Sh. J., II., S. 302.

ordnung dürfte unser Akt von jedem Theater, mit einfachen Mitteln, zu geben sein, während andererseits die vorletzte Scene, am Birnamwalde, (wo sich das Brechen der Zweige wohl zu einem schönen Hintergrundbilde ausführen liesse) und die letzte Scene, in Dunsinan, unseren grossen Bühnen Gelegenheit bieten, ihre Decorationskunst, wenn sie wollen, in würdigster Weise zu entfalten und so den Schluss des Stückes auch von dieser Seite zu heben.

Wichtiger aber ist, dass dazu die Musik noch einmal mitwirke. Ein kurzer, schwungvoller, beim raschen Sinken des Vorhanges einfallender Satz mag zur Feier des Sieges beitragen und der Kronrede Malcolm's Nachdruck verleihen. Dann findet unser gegen das Ende hin gewöhnlich sehr eiliges Publikum vielleicht auch eher Geduld, den in Ruhe ausklingenden Schluss der Dichtung in Ruhe abzuwarten. Jedenfalls dürfen diese schönen, für die Kunstweise Shakespeare's charakteristischen Schlussaccorde nicht, wie selbst Dingelstedt gethan, der Aufbruchshast unserer Theatergänger ganz aufgeopfert und das Stück mit dem Tode Macbeth's und wenigen Versen Macduff's und dem Rufe Aller: „Heil dem König Schottlands!“ geschlossen werden, wenn wir nicht, durch den übereilten Abbruch verletzt, mit einem widrigen Gefühle davongehn, sondern, von der vollen Herrlichkeit des Werkes wahrhaft befriedigt und erhoben, in einer warmen Stimmung scheiden sollen.

Wir sind am Schlusse des Stücks angelangt und haben auch unsere Betrachtungen über dasselbe zu schliessen. Es bleiben uns nur noch einige Bemerkungen zu den einzelnen Scenen des bisher mehr als Ganzes besprochenen letzten Aktes.

Die Nachtwandelscene ist von Schiller und Dingelstedt aus der Prosa Shakespeare's in Verse übertragen worden, wie Ersterer schon vorher das Gleiche gethan hat mit dem Briefe Macbeth's an die Lady (I., 5.), Letzterer mit den Reden von Macduff's Kinde (IV., 2.). Und diese der Einheit der Form förderliche Aenderung scheint fast selbstverständlich; denn unser Geschmack ist darin strenger als der Shakespeare's. Indess, wie dort der Brief, wenn in regelmässigen Jamben geschrieben, sich nicht hinreichend von dem folgenden Monologe der Lady abhebt; wie die Reden des Kindes in wohlgebauten Versen von ihrer Kindlichkeit verlieren: so wird besonders hier den abgebrochenen, unbewussten Schmerzenslauten der Lady viel von ihrer Macht genommen, wenn sich in ihnen der geringste Zwang der Form bemerkbar macht. Uns wenigstens hat jede Aufführung des Macbeth in der Ueberzeugung bestärkt, dass Shakespeare die besten Gründe hatte, hier Prosa zu wählen. Sie darf aber freilich

für unser Ohr auch nicht allzusehr von den gewohnten Versen ab stechen. Desshalb wäre wohl für diese Partie und die erwähnten früheren eine jambische Prosa vorzuziehen, wie wir sie oben in dem Gespräch zwischen Lady Macduff und dem Kinde versucht haben.

In der zweiten Scene, der Unterredung der schottischen Thane (obgleich ziemlich skizzenhaft gehalten) ist kaum eine Veranlassung zu einer Aenderung. Und in der dritten, der ersten Macbeth-Scene hat der Bearbeiter wieder nur danach zu streben, dem Original seiner gewaltigen Charakteristik so treu zu bleiben, als irgend möglich.

Dagegen dürfte es in der vierten Scene, am Birnamwalde, wohl gerathen sein, den Befehl Malcolm's etwas plausibler zu motiviren. Shakespeare lässt ihn sagen: *„Let every soldier hew him down a bough, And bear't before him: thereby shall we shadow The numbers of our host and make discovery Err in report of us.“* Diese Begründung muthet der Naivetät unseres Publikums doch zu viel zu. Mag es auch ziemlich trivial sein: natürlicher und begreiflicher erscheint uns jedenfalls der Vorgang, wenn Malcolm durch die Zweige seine Krieger vor der herrschenden brennenden Sonnenhitze schützen, sie für den noch in dieser Nacht beabsichtigten Sturm auf Dunsinane schonen will. Und diese Annahme kann uns überdies als Erklärung dafür dienen, dass wir das Heer, wie angegeben, nur im Hintergrunde zwischen den Bäumen des Birnamwaldes erblicken. Die von dem Brande der Mittagssonne Ermatteten haben, auf Anordnung ihrer Führer, den Schatten des Waldes gesucht, sich da zu einer kurzen Rast zu lagern; und indem Malcolm jetzt sieht, wie freudig sie das thun, kommt ihm der Gedanke, ihnen diesen Waldesschatten auch auf dem weiteren Wege zu nutze zu machen.

Und so sind wir endlich bei unserer, die fünfte und siebente Scene der Ausgaben (richtig abgetheilt, mindestens drei Scenen) umfassenden Schlussscene angelangt und hätten nun noch die Abänderungen zu besprechen, welche diese Zusammenlegung nöthig macht, so wie die Inscenirung der ganzen, in dieser Hinsicht gerade besonders schwierigen und wichtigen Partie überhaupt. Die ausführliche Darlegung der dabei in Betracht kommenden Einzelheiten dürfte aber der Geduld des Lesers, der uns bis hierher gefolgt ist, kaum mehr zuzumuthen sein. Deshalb stehe hier lieber eine Skizze der Scene selbst, die bei aller ihrer Unvollkommenheit doch wohl das, worauf ihr Absehn allein gerichtet ist, die Verknüpfung der verschiedenen Theile, die Grundzüge des Ganges der Handlung,

nügend, ohne noch Erläuterungen zu bedürfen, andeuten kann, und
t der wir daher jetzt ohne Weiteres schliessen.

Fünfte Scene.

alle in Dunsinan, mit dem Durchblick auf den Burghof. Dämmerung, in Nacht übergehend.)

(Macbeth, Seyton und kriegerisches Gefolge.)

Macbeth: Hängt unsre Banner auf die Aussenwälle!
(Gefolge ab.)
Das schreit und schreit: „Sie kommen!" Dunsinan
Ist fest und lacht sie aus. Sie soll'n's belagern
Bis sie der Hunger und das Fieber frisst.
Wenn die Verräther nicht zu ihnen stünden,
Wir hätten sie getroffen, Mann an Mann,
Und sie nach Haus gejagt. — Was für ein Lärm?
Seyton: Ein Wehgeschrei der Weiber. (ab.)
Macbeth: Furcht zu fühlen
Hab' ich verlernt; ich weiss kaum mehr, wie's thut.
Die Zeiten waren, wo mich's überlief,
Wenn eine Eule kreischte, und das Haar
Sich mir bei einem Schauermärchen sträubte,
Als wäre Leben drin. Ich habe mich
An Schrecken übersättigt; mit dem Grauen
Sind meine Mordgedanken zu vertraut:
Mich kann nichts rühren mehr. (Seyton zurück.) Was war's?
Seyton: Die Königin, Herr, ist todt.
Macbeth: Sie hätte jetzt nicht sterben sollen; später,
Da wäre Zeit für so ein Wort gewesen.
Ja — morgen, morgen, immer wieder morgen!
Das kriecht so Schritt für Schritt von Tag zu Tag
Bis auf das letzte Haarbreit unsrer Zeit;
Und alle unsre Gestern, Narren haben
Sie nur den Weg zum Staub des Tods geleuchtet.
Aus kleines Licht! Das Leben ist ein Schatten,
Ein flüchtiger; ein armer Possenreisser,
Der sich sein Stündchen auf der Bühne spreizt
Und abquält bis zu Tod, und damit aus;
'Sist eines Toll'n Geschwätz, voll Schwulst und Schwall

Und ohne Sinn. (Ein Bote kommt.)
Du hast was auf der Zunge:
Schnell, sprich!

Bote: Herr, ich — ich weiss nicht —

Macbeth: Sag's heraus!

Bote: Vom Birnam her, das Thal herauf, da kommt's,
Als wär' ein Wald im Anzug.

Macbeth: Lügner, Schurke!

Bote: Herr, straf' mich Euer Zorn — mit eignen Augen
Könnt Ihr es sehn; ganz nahe schon. Der Feind!
(Geschrei hinter der Bühne.)

(Ein zweiter Bote kommt.)

Zweiter Bote: Der Feind ist vor der Burg!

Macbeth (zum ersten Boten): Mensch, lügst du,
Am nächsten Baume hängst du mir, lebendig,
Und hungerst zum Geripp' dich: sprichst du wahr,
Dann meinethalb mach's ebenso mit mir.
Fahr hin, Entschlossenheit! Mein Glaube wankt,
Mir ahnt der Hölle Doppelzüngigkeit,
Die Wahrheit spricht und lügt: „Sei ohne Furcht,
Rückt nicht der Birnamwald auf Dunsinan" —
Und nun, nun rückt ein Wald an! Zu den Waffen!
Hinaus! Kommt so der Feind, dann ist kein Fliehen
Und ist kein Bleiben mehr. Ich fange an
Der Sonne müd' zu sein. Dass jetzt ein Brand
Die ganze Welt verzehrte! — Läutet Sturm!
Jetzt brich herein, Verderben! Wie's auch geht:
Den Harnisch auf dem Leibe stirbt Macbeth.

(Alle ab nach links hinten. — Sturmsignale und Waffenlärm von links, gleich darauf auch, mehr aus der Ferne, von rechts. Macbeth eilt mit seinem Trupp hinten von links nach rechts über die Bühne.)

(Malcolm und Seyward von links hinten; Truppen im Hintergrunde vorüber.)

Malcolm: Wir stiessen hier auf Feinde, die uns helfen.

Seyward: Und ihr und eure Thans, habt wacker euch
Den schnellen Sieg verdient.

(Nähere Sturmsignale von rechts, dann von links.)

Malcolm: Horcht! Auch Macduff
Dringt ein.

Seyward: Und dort mein Sohn.

Malcolm: So ist Er unser!
Er kommt nicht mehr hinaus Jetzt, wer ihn trifft!

(Ab nach rechts hinten, in das Hauptgebäude des Schlosses.)

(Macbeth von rechts vorn.)

Macbeth: Sie haben mich gestellt, ich kann nicht fliehen,
Ich muss mich wehr'n wie ein gehetzter Bär.
Wo ist er, den kein Weib geboren hat?
Den fürcht' ich oder Keinen.

(Jung Seyward von links vorn.)

Jung Seyward: Halt, wer bist du?

Macbeth: Du zitterst, wenn du's hörst.

Jung Seyward: Nein, wenn dein Name
Auch heisser brennt' als einer in der Hölle.

Macbeth: Er heisst Macbeth!

Jung Seyward: Der Teufel selbst hat keinen,
Der mir verhasster wär'.

Macbeth: Und schrecklicher!

Jung Seyward: Du lügst, Abscheulicher! Mit meinem Schwert
Beweis' ich dir's.

(Sie kämpfen. Jung Seyward fällt, im Hintergrunde.)

Macbeth: Du warst vom Weib geboren!
Mir droht kein Schwert — ich lache der Gefahr:
Der soll noch kommen, den kein Weib gebar!

(Ein Trupp von Macbeth's Kriegern links hinten herein, mit Engländern kämpfend und vor ihnen weichend. Macbeth stürzt sich in den Kampf und treibt die Engländer zurück, die Jung Seyward's Leiche mit sich hinweg nehmen; Alle ab nach links hinten.)

(Macduff von rechts vorn.)

Macduff: Hier war der Lärm. Zeig dich mir, Wütherich!
Wenn du erschlagen wirst und nicht von mir,
Die Geister meines Weibs und meiner Kinder
Verfolgen mich auf ewig. — Dort schallt's her.
Lass mich ihn finden, Glück; ich will nichts mehr.

(Macduff ab nach links hinten. — Macbeth von links vorn.)

Macbeth: Den Narren spiel'n, mich in mein Schwert zu stürzen?

So lange ich noch Leben seh', sind Wunden
Da besser angebracht.

(Macduff von links.)

Macduff: Steh, Höllenhund!

Macbeth: Macduff! Du bist der Einzige von Allen,
Den ich vermeiden wollte. Flieh! Zu schwer
Hab' ich die Seele mir beladen schon
Mit deinem Blut.

Macduff: Ich habe keine Worte,
Mein Schwert ist meine Stimme, niederträchtiger —
Die Sprache nennt dich nicht.

(Sie kämpfen.)

Macbeth: Verlorne Mühe!
Dein Schwert kann eh'r die Luft in Stücke hauen,
Als dass es mich zum Bluten bringt. Such Schädel
Dir, die verwundbar sind; mich schützt ein Zauber,
Dass mir mein Leben Keiner abgewinnt,
Der je vom Weib geboren.

Macduff: Dann verzweifle
An deinem Zauberschutz, und lass den Engel,
Dem du gedient dein Lebelang, dir sagen,
Dass, vor der Zeit, Macduff geschnitten wurde
Aus seiner Mutter Leib.

Macbeth: Verflucht die Zunge,
Die mir das sagt! Mein bestes Theil von Kraft
Hat sie entmannt. Trau' Einer noch den Geistern,
Den gauklerischen, die in Doppelsinn
Ihr Spiel nur mit uns treiben und ihr Wort
Dem Ohre halten, und dem Herzen brechen!
Ich will nicht mit dir kämpfen.

Macduff: So ergieb dich,
Und lebe, Memme! Wie ein Wunderthier
Wirst du zur Schau gestellt und ausgerufen,
Im ganzen Land herum: „Hier ist zu sehen
Das Ungeheu'r!"

Macbeth: Ich will mich nicht ergeben.
Dass ich den Staub vor'm Knaben Malcolm küsse,
Zum Ziele stehe für des Pöbels Flüche —
Nein, und wenn auch der Birnamwald jetzt kam

Und du, der nicht geboren ist vom Weib:
Das Letzte wag' ich. Vor mein Schild! Komm an!
Zur Hölle fahre der, der ruft: Halt an!

mpfen, Macduff wird von Macbeth hinaus, dann aber dieser von jenem
: Bühne zurückgedrängt. Macbeth fällt. Während des Kampfes ist
ı mit allen Uebrigen, von rechts hinten kommend, aufgetreten. Fackeln
erhellen die bisher dunkle Bühne.)

inige aus Malcolm's Gefolge (als Macbeth fällt):
Sieg, Sieg, Macduff!

'alcolm: Heil dir!

'acduff (vom Kampfe erschöpft, sich aufraffend):
Heil dir, mein König!
Du bist's. Die Welt ist frei. Im vollen Kranze
Der Perlen deines Reiches seh' ich dich,
Und Aller Augen sprechen meine Wünsche:
Heil, Heil dir, Schottlands König.

lle: Heil,
Heil Malcolm, Schottlands König!

'alcolm: Lieb' um Liebe
Und Treu' um Treu' sei eures Königs Dank.
Jetzt gilt dem Freunde unsre nächste Sorge,
Den wir vermissen: unser Vetter Seyward,
Eu'r edler Sohn —

osse: Sie trugen ihn hinweg,
Er hat gelebt bis er zum Mann geworden,
Nur um als Mann zu sterben.

eyward: Also todt!

lalcolm: Bemesst nicht, theurer Oheim, euer Leid
Nach seinem Werth; es müsste endlos sein.

'eyward: Hatt' er die Wunden vorn?

Rosse: Ja, auf der Stirn.

Seyward: Nun denn — so sei er Gottes Krieger droben.
Hätt' ich mehr Söhn' als Haar' auf diesem Haupt,
Ich wünschte keinem einen schönern Tod.
Das war sein Grabgeläut.

Malcolm: Der Trauer mehr
Hat er verdient —

Seyward: Nicht mehr:
Er zahlte seine Schuld;

Mit Ehren, sagen sie, ist er geschieden:
Und so sei Gott mit ihm!

Malcolm: Ruh' er in Frieden! —
Ihr, edle Thans, steht unserm Thron hinfort
So nah, wie treu im Kampf ihr zu uns standet;
Ein dauernd Glück sei dieses Kampfes Preis!
Der Mörder hier in seinem Blut, und drin
Die Königin, von eigner Hand gerichtet —
Sie sind uns Pfänder für des Himmels Huld;
Und segnen woll' er eures Königs Streben,
Dass Schottland neu ersteh' zu neuem Leben,
Und, was es litt, nur noch als dunkle Sage
Hinüberkling' in künft'ge, helle Tage:
So sei und werd' euch Allen Dank und Lohn —
So laden wir zur Krönung euch nach Scone.

Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare.

Von

C. C. Hense.

II.[1])

Nicht ebenso, wie Goethe Shakespeare's Romeo und Julie, aber ıch im Sinne einer mehr folgerechten Denkart hatte schon weit über (1799—1800) Schiller den Macbeth für das deutsche Theater earbeitet. Auch er hatte den individualisirenden Stil, in welchem in seinen ersten Dramen unter Shakespeare's Einfluss gedichtet atte, verlassen; auch ihn hatte der Idealstil der antiken Tragödie gefesselt, dass er mit Sophokles auf dem Gebiete der Oedipus-agödie zu ringen unternahm. Auch er hatte den wilden Erschei-ungen der Sturm- und Drangperiode den Krieg angekündigt, und er Wagen des Thespis, wie er in dem Gedichte „An Goethe, als r den Mahomet auf die Bühne brachte", ausspricht, sollte, wie der herontische Kahn, nur Schatten und Ideale tragen, das rohe Leben usgeschlossen, der Natur nachlässig rohe Töne verbannt sein. In-em er mit diesen Gesinnungen des Idealismus auch an Shakespeare's acbeth bearbeitend trat, warf er den derben Realisten von Pförtner it seinem zum Theil cynischen Humor und seiner Prosa aus dem rama und führte einen idealgestimmten ein, wohl auch in der eberzeugung, dass das deutsche Publikum „die Kälte und Unem-findlichkeit" Shakespeare's nicht ertragen werde, „welche ihm er-aubte, im höchsten Pathos zu scherzen", was schon den jugend-

---

[1]) Obiger Aufsatz bildet Fortsetzung und Schluss zu dem im vorigen Jahrbuche S. 107—147 enthaltenen gleichnamigen Artikel. D. Red.

lichen Schiller empört hatte. Er ertrug auch nicht die niedrige. gemeine Hässlichkeit der Hexen, welche bei Shakespeare mit so energischer Wahrheit die vollendete Hässlichkeit des Bösen ausdrücken, sondern erhöhte und vollendete sie in's „Furienhafte". Um der Einfachheit und Uebersichtlichkeit willen hat Schiller den Scenenwechsel auf ein bescheidenes Maass zurückgeführt und die Zahl der Nebenpersonen vermindert. In der Darstellung hat er die charakteristische Gedrungenheit Shakespeare's gemildert, Anachronismen getilgt, das Korn volksthümlicher sprichwörtlicher Ausdrücke beseitigt, den Individualismus der Sprache und die Zeichnung in's Einzelne — verallgemeinert und vereinfacht, Anspielungen auf antike Geschichte und Mythologie gestrichen, die Kühnheit und Fülle der Bilder gemässigt, die Anschauungen einer naiven Naturauffassung in einen scheinbar edleren Stil verwandelt. Gewiss ist aber auch, dass er der Sprache das Fremdartige genommen und ihr einen deutsch-heimathlichen Klang und Ausdruck gegeben hat, so dass für ein Theaterpublikum das Drama verständlicher geworden ist.[1]) Die

---

[1]) Ueber diese Bearbeitung haben sich die Stimmen im schärfsten Gegensatze erhoben. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen verwarf sie und Gervinus hat ihm beigestimmt; Hoffmeister und Palleske in ihren Werken über Schiller vertheidigen sie durchaus. Mit grosser Besonnenheit und eingehender Gründlichkeit hat R. H. Hiecke in seiner Schrift über Shakespeare's Macbeth p. 102 —152 das Verhältniss der Schiller-schen Bearbeitung zu Shakespeare's Drama erörtert. Die Worte Macduff's in Schiller's Bearbeitung:

Er hat keine Kinder — Alle!
Was? meine zarten kleinen Engel alle!
O höllischer Geier! Alle! — Mutter, Kinder
Mit einem einz'gen Tigersgriff!

hat Timm, Das Nibelungenlied, Halle 1852, p. 25—26, mit einer scharfen Kritik angegriffen. Palleske, 2. p. 479, vertheidigt sie ebenfalls. Der Wechsel der Bilder, welcher durch „Engel, höllischer Geier, Tigersgriff" entsteht, enthält eine unstatthafte Katachrese, worauf Fr. Vischer, Aesthetik 3., p. 1236., hinweist, während die Worte Shakespeare's:

Er
Hat keine Kinder — All' die herz'gen Kleinen!
Alle sagst du? — O Höllengeier! Alle?
All' meine herz'gen Küchlein mit der Henne
In Einem wilden Stoss? (Bodenstedt's Uebers.)

in voller Einheitlichkeit sind.

Auf dieses innige und naturwahre Bild hat Shakespeare schon vorbereitet, wenn Lady Macduff von ihrem Gatten sagt:

Er liebt uns nicht,
Hat kein Gefühl; denn der Zaunkönig selbst,

Reinhaltung des Geschmacks, mit welcher Schiller die komisch gefärbte Pförtnerscene entfernte und an ihre Stelle eine Scene ernsten und frommen Inhalts setzte, hatte er in seinen eignen Dichtungen bereits im Wallenstein bewiesen. Vielleicht wagte er es, dieses Drama in den weiten, wenig übersichtlichen Rahmen von drei Theilen zu spannen, indem er sein ästhetisches Gewissen durch den Hinblick auf drei- und zweitheilige Dramen Shakespeare's beruhigte. Ich kann nicht umhin, bei der Composition von Schiller's Wallenstein an Shakespeare's Heinrich IV. zu denken. Beide Werke haben einen tief tragischen Gehalt; in beide sind die Elemente des Komischen aufgenommen. Shakespeare unterbricht die ernste und tragische Handlung durch die humoristischen und zum Theil parodirenden Scenen Fallstaff's und des Prinzen; und diese Scenen, wie komisch an sich und aus ursprünglicher Neigung zum Komischen gedichtet, dienen doch auch dazu, die Signatur des Zeitalters zu bilden; so hat Schiller in Wallenstein's Lager mit komischer Färbung die Soldaten gezeichnet, welche ein Bild des Krieges und der Massen sind, aus deren Beschaffenheit die verwerflichen Pläne Wallenstein's erklärbar werden. Aber der deutsche Dichter, an dem antiken Drama und der einheitlichen Stimmung desselben gebildet, sonderte diese komischen Elemente aus und liess den Wechsel derselben mit tragischen Scenen innerhalb der ernsten Theile des Wallenstein nicht zu, mit derselben Geschmacksrichtung, welche sich in der Bearbeitung des Macbeth geltend machte. Die letztere ist nach der Vollendung des Wallenstein unternommen; aber das Drama Shakespeare's lag viel zu tief schon vorher in Schiller's Seele, als dass es ohne Einfluss auf die Abfassung des Wallenstein hätte bleiben können. Dieser Einfluss ist ein psychologischer, wie auch Goethe durch die Tiefen des von Shakespeare gezeichneten Seelenlebens gefesselt worden war. Macbeth ist die Tragödie des Ehrgeizes; der Held ist schwankend in seinem Charakter und dadurch von dem Bösen ergreifbar; ein „nervöses Wesen, eine gefährliche Romantik der Phantasie“ ist ihm geliehen, welche von der Hexenerscheinung tiefer aufgeregt wird als der kältere, besonnene Banquo; zur verbrecherischen That, der er lieber aus dem Wege ginge, wird er durch ein Weib

Der ärmste, kleinste Vogel wagt den Kampf
Für seine Brut im Neste mit der Eule.

Aber die Scene, in welcher diese Worte vorkommen, die zweite des vierten Aktes, hat Schiller in seine Bearbeitung gar nicht aufgenommen. Dass er vor dem Bilde von den Küchlein und der Henne sich scheute, ist um so mehr zu verwundern, als die von ihm geliebten Alten ähnliche Bilder sehr oft haben, vergl. z. B. Sophocl. Ant. 423.

getrieben. Auch Wallenstein ist die Tragödie des Ehrgeizes, und unter durchaus veränderten Verhältnissen, von dem hellen Strahl geschichtlicher Thatsachen beleuchtet, während im Macbeth ein mythisches Zeitalter sein Halbdunkel überallhin verbreitet, entwickelt doch Wallenstein ganz ähnliche Charakterzüge. Als Macbeth vor der blutigen That steht, verurtheilt er sie selbst in einem Monologe (I., 7.); er weiss, dass dem Verbrechen schon hier die Strafe folgen wird, dass die blutige Lehre, kaum ertheilt, sich strafend gegen den kehrt, der sie gab, dass die gleichwägende Gerechtigkeit den eignen Giftkelch uns an die Lippen zwingt. Er vergegenwärtigt sich auch den ganzen Umfang des Verbrechens: den Gast, den Blutsfreund, den Lehnsherrn will er ermorden und wie des milden Duncan Tugenden gegen ihn Rache schreien werden, fasst er in einer grossen phantasievollen Vision zusammen. So scheint sein besseres Ich Raum gewonnen zu haben und er erklärt seiner Gemahlin (I., 7.): „Wir woll'n nicht weiter gehn in dieser Sache." So vergegenwärtigt sich auch Wallenstein in schwankender Gesinnung seine Lage in einem Monologe (Wallenstein's Tod, I., 4.), als er sich durch die Umstände zu dem Verbrechen des Verraths genöthigt glaubt; er verurtheilt dasselbe schon durch den Ausdruck, dass es nie sein Ernst, beschlossene Sache nie gewesen sei, und durch den Ausruf in Bezug auf den schwedischen Oberst:

Noch ist sie rein, noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch; —

und wie Macbeth in dem Monologe (I, 7) von den Folgen der bösen That in zwei grossen Bildern spricht, so sagt Wallenstein (I, 7):

Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sä't
Erfreuliches zu ernten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung unter ihrem Herzen.

Das Resultat seines monologischen Bedenkens ist daher der zu Illo und Terzky ausgesprochene Entschluss (I, 6):

Hört, noch ist nichts gescheh'n, und, wohl erwogen,
Ich will es lieber doch nicht thun.

Er schildert ihnen (Sc. 6.) das Wesen und die Herrlichkeit der Treue, wie Macbeth sich sein Verhältniss zu Duncan als seinem Gaste, Verwandten, Lehnsherrn vorhielt. — Den Macbeth spornt seine Gemahlin zur Frevelthat und überwindet mit ruchloser Entschlossenheit sein Schwanken. Sie wendet die Mittel des Hohnes und der Sophistik an; sie zieht seinen Muth in Zweifel, wenn er vor der

That zurückbebe; arglistig schreibt sie ihm nur um so mehr Mannheit zu, wenn er die That vollbringe, und erinnert ihn an seinen Schwur. Was für Macbeth seine Gemahlin, ist für Wallenstein die Gräfin Terzky. Hohn und Sophistik sind ebenfalls die Waffen, mit welchen sie den Unentschlossenen angreift. Lady Macbeth hatte zu ihrem Gemahl gesagt (I, 7):

Wie, fürchtest du derselbe Mann zu sein
In That und Kraft, der du in Wünschen bist?
Erstrebst, was du als Schmuck des Lebens schätzest,
Und lebst ein Feigling deiner eignen Schätzung,
Der armen Katze gleich im Sprichwort, murrend:
Ich möchte, doch ich darf nicht!

Mit demselben Hohne sagt Gräfin Terzky zu Wallenstein (I, 7):

Wie? Da noch Alles lag in weiter Ferne,
Der Weg sich noch unendlich vor dir dehnte,
Da hattest du Entschluss und Muth — und jetzt
Da aus dem Traume Wahrheit werden will,
Da die Vollbringung nahe, der Erfolg
Versichert ist, da fängst du an zu zagen?
Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig
In Thaten?

Sie setzt diesen Hohn weiter fort: auch die Tugend habe ihre Helden, und wenn Wallenstein sich von der That zurückziehe, werde er ein grosser König sein — im Kleinen. Mit sophistischer Lüge bezeichnet sie die entworfene That als einen gemeinen Frevel, die vollbrachte als ein unsterbliches Unternehmen und sucht ihm zu beweisen, dass er dem Kaiser keine Treue schuldig sei. — Dass in beiden Personen, im Macbeth wie im Wallenstein, das Phantasieleben ein Uebergewicht über die Kräfte besonnenen Denkens hat, macht in beiden die verderblichen Wirkungen der Hexen und des astrologischen Aberglaubens möglich. Shakespeare fand den Glauben an die Wirkungen der Hexen in der Quelle der Sage vor, aus welcher er den Stoff zu seinem Drama schöpfte, nicht minder war dieser Hexenglaube in Shakespeare's Zeitalter weit verbreitet; Schiller kam der astrologische Aberglaube aus der Geschichte und als ein besonderer Charakterzug des historischen Wallenstein entgegen. Dass beide Persönlichkeiten sich in ihrem Glauben an die Hexen und an die Sterne arg betrogen sehen, hat seinen Grund in den überschüssigen Phantasiekräften; sie machen Macbeth zum Visionär, welcher mit den Gedanken der Blutthat beschäftigt einen Dolch vor sich zu erblicken meint, sie machen Wallenstein zum Träumer,

welcher auf die trügerische Auctorität eines Traumes seinen unerschütterlichen Glauben an Octavio's uneingeschränkte Ergebenheit und Treue baut und den warnenden Stimmen seiner realistischen Umgebung blind widerstrebt. Diese Phantasiekräfte, welche im Wallenstein jedoch mit einer starken Neigung zur Reflexion versetzt sind, führen ihn wie Macbeth am Schlusse der unseligen Laufbahn beider zur Betrachtung der eignen Jugend; ein Bankerotteur des sittlichen Lebens, dem der Inhalt desselben nichts ist als ein wandelnd Schattenbild, ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht ein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr vernommen wird, ein Mährchen, erzählt von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth, das nichts bedeutet, blickt Macbeth auf die Zeit zurück, wo kalter Schau'r ihn fasste, wenn der Nachtvogel schrie, das ganze Haupthaar bei einer schrecklichen Geschichte empor sich richtete. Wallenstein versetzt sich mit Gordon an den Hof zu Burgau, wo beide zusammen Edelknaben waren, ohne freilich auch jetzt für Gordon's Weisheit ein Verständniss zu haben.[1]) Beiläufig verweisen wir auch auf die Bemerkung G. Freytag's, welcher in seinem geistvollen Buche über die Technik des Dramas, p. 201, in der Tafelscene in den Piccolomini dieselbe Disposition findet, mit welcher die Banketscene auf der Galeere des Pompejus in Shakespeare's Antonius und Cleopatra entworfen ist, und die Ansicht nicht abhalten kann, Schiller habe jene Scene vor Augen gehabt.

Aber die psychologischen Tiefen des Macbeth waren es nicht allein, welche auf Schiller einen starken Eindruck machten. Auch in diesem Drama wurde er von dem grossen geschichtlichen Gehalte angezogen, welcher zwar im Gewande der Sage auftritt, aber die Schicksale des Staats- und Volkslebens zu gewaltiger Darstellung bringt. Als der Dichter, der seine Stoffe auch aus der Völkergeschichte nahm, hat Shakespeare auf unsere Poesie einen nicht minder grossen Einfluss gehabt. Es ist nicht zu verwundern. Wir wollen die Bemerkungen Rümelin's über Shakespeare's historische Dramen nicht ohne Weiteres als unbegründet abweisen; aber gewiss bleibt, dass aus diesen historischen Dramen eine Freudigkeit des Dichters hervorleuchtet, welche mit Wohlgefallen auf weltgeschichtlichen Thaten ruht. Ein Pulsschlag kriegerischer Gesinnung, welcher aus dem Herzen Shakespeare's kommt, ist oft vernehmbar, wie wir in dem Dichter der Ilias in so vielen Schlachtenschilderungen und in des Aeschylus Tragödien eine Liebe zum Ares nicht verkennen

---

[1]) Vergl. Hiecke, Shakespeare's Macbeth, p. 105.

können; den Irrgängen der Politik weiss er mit Scharfsinn zu folgen; er weiss den unbegrenzten Segen zu schätzen und zu verherrlichen, der seinem Volke aus dem Protestantismus geflossen ist, dass unter Elisabeth's Herrschaft „Gott wahrhaft erkannt wird." Und wie er mit patriotischem Stolze in Heinrich VIII. die Grösse Englands unter Elisabeth feiert, vor der „die Feinde erzittern wie das Korn im Sturm und bang die Köpfe senken", so weilt sein Blick gern mit Einsicht, Liebe und Strenge auf den Thaten und Schicksalen des Vaterlandes und seiner Geschichte. Er verfolgt die Geschichte Britanniens bis in die dunkelste Zeit der Sage; wie tief ihn die Darstellung der Gräuel einer zerrütteten Pietät und das an ihr vollzogene Strafgericht im König Lear beschäftigt, er kann nicht dulden, dass Frankreich über Britannien siegt, während in dem alten Schauspiel vom König Lear und seinen Töchtern der Sieg des Königs von Gallia den unglücklichen Lear in sein Reich zurückführt; die Römer, noch durch Tapferkeit gefürchtet, unterliegen in Cymbeline den Briten, und der Sieg derselben knüpft sich an die Namen Bellarius, Guiderius, Arviragus, Posthumus, in deren Zeichnung die Liebe des Dichters zu kraftvoller Natur, freudiger Kampfliebe, patriotischem Muthe, heldenhafter Selbstverläugnung in den schönsten Farben glänzt; der grimme Königsmörder Macbeth, der „Bluthund" Schottlands — er wird niedergeworfen durch des frommen Königs von England Hülfe, dessen Segen spendende Gaben auch sonst mit Liebe verherrlicht werden. Indem Shakespeare der Tradition folgt, mit welcher Charaktere der englischen Geschichte durch den Volksglauben bekleidet waren, giebt er ihnen wie dem König Johann eine von der Geschichte abweichende, aber dem Patriotismus erfreulichere oder erträglichere Gestalt. Vor der Noth des Vaterlandes schwinden seinen Helden wie dem Faulconbridge alle Bedenken und der Humor der ungebrochenen Naturkraft nimmt es sich nicht übel, die Höflichkeit gegen die französischen Feinde zu vergessen. Wie sehr auch die Unparteilichkeit Shakespeare's gerühmt worden ist, sie verstummt vor seinem Patriotismus in der Darstellung der Franzosen; in der Auffassung der Jungfrau von Orleans folgt er den Volksanschauungen seines Jahrhunderts; er kann sich nicht vorstellen, dass Englands Niederlage anders als durch französische Teufelskünste herbeigeführt ist.[1]) In dem heitersten Uebermuthe der Vaterlandsliebe, sagte Fr. Vischer, ist Heinrich V. geschrieben und die Freude Shakespeare's an dem grossen Tage von Azincourt spricht aus der

[1]) *Vergl. Otto Gildemeister, Uebersetzung* Heinrich VI., Thl. I, p. XVII.

Tapferkeit, Grösse und Demuth seiner Helden, aus dem von dem Dichter gesteigerten Uebermuthe der Franzosen. Aber der Dichter verschweigt nicht, was das Vaterland gefehlt, wie einheimische Versündigung ihm die tiefsten Wunden geschlagen; er stellt die furchtbaren Bürgerkriege dar mit ihren wilden Männern und Weibern. Um so eifersüchtiger ist er auf den Frieden und das Gedeihen des Vaterlandes; der lebe nicht, ruft Richmond aus,

und schmeck' des Landes Frucht,
Der heim des schönen Landes Frieden sucht!
Getilgt ist Zwist, gestreut des Friedens Samen:
Dass er hier lange blühe, Gott, sprich Amen.

Und so ist der Dichter mit seinen Helden, mit seinem Faulconbridge voll tiefsten Vertrauens, dass England nie zu eines stolzen Siegers Füssen liegen werde, als wenn es erst sich selbst verwunden half; dass nichts Noth und Reue bringe, wenn England nur sich selber immer treu bleibe. Aus diesem Bunde eines freudig patriotischen Selbstgefühls und des tiefsten Schmerzes über des Königs sittlichen Verfall geht in Richard II. jener wehmüthig erhabene Hymnus hervor, in welchem Gaunt sein England preist und beklagt, und es giebt keinen poesievolleren Gegensatz als den Leichtsinn des jugendlich üppigen Königs und den Ernst des sterbenden Greises, welcher den Ruhm und die Schönheit Englands tief befleckt sieht; in Cymbeline nennt Imogen Britannien im grossen Teich ein Schwanennest (III., 4.), für den sterbenden Gaunt ist es das Land der Majestät, der Sitz des Mars, ein anderes Eden, zweites Paradies, ein Kleinod in die Silbersee gefasst, die Amme und der schwangre Schooss erhabener Fürsten. Wie antike Männer kennen daher Shakespeare's Helden kein grösseres Unglück als Verbannung, im höchsten Schmerzgefühl scheiden die Verbannten Norfolk und Bolingbroke von Englands Boden, „der süssen Erde, der Mutter, Pflegerin", und für Norfolk ist der Urtheilsspruch der Verbannung „sprachloser Tod, der seinen Lippen Englands Hauch verbot."

Der grosse politisch-geschichtliche Gehalt in Shakespeare's historischen Dramen, insbesondere der schöne Patriotismus des Dichters haben ihre Wirkung auf Deutschlands Poesie nicht verfehlt. Wie gross das Interesse war, welches Schiller an Shakespeare's Dramen aus der englischen Geschichte nahm, zeigt der Brief an Goethe vom 28. November 1797. Mit Staunen hatte ihn das Drama Richard III. erfüllt, das er in beredtester Weise schildert, und er hielt es der Mühe für werth, die Suite von 8 Stücken, „die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, mit aller Besonnenheit für die

Bühne zu behandeln, in der Meinung, dass dadurch eine Epoche eingeleitet werden könne." Diese Bearbeitung ist unterblieben. Aber wichtiger ist, dass der grosse dramatische Genius Schiller's, der ihn schon in der Jugend zu der Darstellung historischer Thaten geführt hatte, durch Shakespeare auf dem Gebiete festgehalten wurde, in welchem er dem englischen Dichter am wahlverwandtesten ist. Denn in der Seele Schiller's lag schon durch das Studium der Geschichte und die historische Darstellung bedeutender Epochen der ursprüngliche Trieb, auch durch das Drama als Darsteller der Geschichte zu wirken. Dieser Trieb hatte ihn im Don Carlos von dem Bilde, das er von einem zerrütteten Familienleben an einem fürstlichen Hofe zu liefern gedachte, zu dem bedeutungsvollen Schritte geführt, durch Berührung des niederländischen Aufstands den Kothurn seines Dramas zu erhöhen. Er hatte nach Abfassung des Wallenstein Soldaten und Helden herzlich satt und sehnte sich nach einem rein menschlichen Stoffe. Er stellte in der Person der Maria Stuart ein Seelenleben dar, welches in den Leiden der Gefangenschaft, von dem Bewusstsein eines Gattenmordes bedrückt, sich in Hoffnungen auf Befreiung wiegt und durch Reue und Busse im Tode sich läutert. Aber dieses Bild steht mitten in geschichtlichen Verhältnissen und die feindlichen Richtungen des Zeitalters, Katholicismus und Protestantismus, bilden eine bedeutende und erklärende Umgebung. So hat auch Shakespeare die geschichtlichen Personen behandelt, dass er, wie in der Gestalt Richard II., die tiefsten Seelenbewegungen und Gemüthslagen, welche keine Chronik und keine historische Quelle ihn lehren konnte, in dichterischer Autonomie zur Erscheinung kommen liess. Ein Drama des Patriotismus ist die Jungfrau von Orleans. Sie ist im Gegensatze auch gegen Shakespeare's Jeanne d'Arc gedichtet, aber Stellen in Schiller's Dramen geben den Beweis, dass die Liebe zu den Dramen Shakespeare's, welche die Kriege der Rosen behandeln, nicht ohne Einwirkung geblieben waren. Den Stoff zu der Scene, in welcher der Herzog von Burgund von Johanna bekehrt wird, fand Shakespeare in den ihm zugänglichen Geschichtsquellen nicht; geschichtlich ist, dass sie den Herzog brieflich, wenn auch ohne Erfolg, zum Abfall von England zu bewegen suchte.[1]) Aehnlich wie Shakespeare geht auch Schiller zu Werke: bei beiden Dichtern eine Unterredung Johanna's mit Burgund, bei beiden der mächtige Grund gegen den Herzog, dass er sein eigenes Vaterland bekämpft. Bei Schiller weist Johanna auf die Unnatur

[1]) Gildemeister, Uebersetzung Heinrich VI, Thl. I, p. XVIII.

hin, dass Burgund der Feind seiner Verwandten und Vaterlandsgenossen ist. Was willst du thun, Burgund? sagt bei Schiller die Jungfrau,

Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen?
Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn, wie du,
Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter,
Wir Alle, die du zu vertilgen strebst,
Gehören zu den deinen — unsre Arme
Sind aufgethan, dich zu empfangen, unsre Knie
Bereit, dich zu verehren — unser Schwert
Hat keine Spitze gegen dich. Ehrwürdig
Ist uns das Antlitz, selbst im Feindeshelm,
Das unsers Königs theure Züge trägt.

Die Pucelle bei Shakespeare vergegenwärtigt dem Herzog die Noth seines Vaterlandes (III, 3):

Blick auf dein fruchtbar Vaterland, dein Frankreich,
Und sieh die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch die Verheerung eines wilden Feinds.
So wie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zart gebrochnen Augen schliesst,
So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die Wunden unnatürlich,
Die ihrer bangen Brust du selbst versetzt;
O kehr' dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff, wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfen Blut aus deines Landes Busen
Muss mehr dich reu'n als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr zurück mit einer Fluth von Thränen
Und wasche deines Landes Flecken weg.

Die weitere Entwickelung der Scene bei Schiller übertrifft die ähnliche bei Shakespeare bei weitem, da bei Schiller die Jungfrau als eine Gottgesandte sich bezeichnen und auf den Widerspruch hinweisen kann, welcher sie als eine Zauberin höllischer Künste beschuldigt. In beiden Scenen siegt Johanna; denn „einen Donnerkeil führt sie im Munde“ bei Schiller; und ihre „hohen Worte zermalmen den Herzog von Burgund wie brüllendes Geschütz“ bei Shakespeare. Der religiös gesteigerte Patriotismus der Jungfrau entfaltet sich bei Schiller (Prolog 3.) in ähnlichen poetisch schönen Ausrufungen, wie

sie der sterbende Gaunt in Richard II. braucht. Dies Reich soll fallen? ruft die Jungfrau aus,

dieses Land des Ruhms,
Das schönste, das die ew'ge Sonne sieht
In ihrem Lauf, das Paradies der Länder,
Das Gott liebt wie den Apfel seines Auges,
Die Fesseln tragen eines fremden Volks?

Und wie Gaunt mit der Schönheit Englands auch den Ruhm grosser und frommer Thaten preist, denn die Fürsten Englands sind

So weit von Haus berühmt für ihre Thaten,
Für Christendienst und ächte Ritterschaft,
Als fern im starren Judenthum das Grab
Des Weltheilandes liegt, der Jungfrau Sohn —

so erhebt auch in derselben Stelle bei Schiller (Prolog 3.) die Jungfrau Frankreichs im Kampfe für das Christenthum erworbene Grösse:

Hier scheiterte der Heiden Macht. Hier ward
Das erste Kreuz, das Gnadenbild erhöht;
Hier ruft der Staub des heil'gen Ludewig!
Von hier aus ward Jerusalem erobert.

In dem andern patriotischen Drama Schiller's, im Wilhelm Tell, gemahnt uns der Freiherr von Attinghausen in seinem Charakter ebenfalls an Gaunt in Richard II., nur dass der prophetische Zug des sterbenden Attinghausen gesteigerter ist als im sterbenden Gaunt. Attinghausen weissagt die künftigen Grossthaten der Schweizer und sieht in einer Vision auch die ruhmvolle Schlacht bei Sempach; Gaunt, als neu begeisterter Prophet, weissagt verscheidend über Richard II., dass sein wildes wüstes Brausen nicht lange dauern wird. In Attinghausen's Munde ertönt die Mahnung zur Vaterlands- und Heimathsliebe so selbstgewiss und tief an Rudenz wie Gaunt's strafendes patriotisches Wort an Richard II.; Attinghausen und Rudenz haben ein ähnliches Verhältniss wie Gaunt und Richard II.; die beiden Alten stellen das alte England und die alte Schweiz in ihrer herben und treuen Kraft dar; Rudenz und Richard sind die Abgefallenen, von denen der eine, „von eitlem Glanz verführt, sich der uralt frommen Sitte der Väter schämt", „für eitlen Glanz und Flitterschein die ächte Perle seines Werthes hinwirft"[1]); und Richard ist, wie Gaunt strafend sagt, ein sorgloser Kranker, von Schmeichlern umringt, die nichts Geringeres als sein Land verprassen. Und wie Attinghausen die Stunde beklagt, „da das Fremde in diese still

[1]) A. 2, Sc. 1. (Schiller's Werke, 6, p. 47 - 51).

beglückten Thäler kam, der Sitten fromme Unschuld zu zerstören' so klagt York in Richard II. (II, 2) über den Gesang verbuhlter Lieder, deren giftigem Klang das offene Ohr der Jugend immer lauscht, über die Sucht des blöden Volkes von England dem stolzen Welschland nachhinkend affenartig sich umzuschaffen. — Im Uebrigen hatte zu Schiller's Tell Shakespeare's Julius Cäsar die Idee gegeben.[1]) In diesem Drama bewunderte Schiller, wie er an Goethe am 7. April 1797 schrieb[2]), die ungemeine Grossheit, mit welcher Shakespeare das gemeine Volk behandelt habe. „Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstractum als Individuum im Auge zu haben und darum finde ich ihn den Griechen äusserst nahe. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Scene mitbringt, so muss einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassiren, aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein Paar Figuren, ich möchte sagen, ein Paar Stimmen aus der Masse heraus, lässt sie für das ganze Volk gelten und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt.“ Man sieht, dass diese Bemerkung auch auf die Volksscene in Wilhelm Tell Anwendung findet. In den Gestalten des Fischers, Hirten, Alpenjägers hat Schiller den Volkscharakter der Schweizer in typischen Gestalten gezeichnet und durch die lyrische Schönheit, welche er auf diesem Gebiete im Anfang des Dramas hinzugefügt hat, gehören diese Scenen durch die eröffnete Stimmung zu dem Schönsten, was Schiller gedichtet hat. Sie versetzen uns zugleich in die Natur des Schweizerlandes, deren Eigenthümlichkeit die Handlung des Dramas bedingt und fordert. Die moralische, mitempfindende Theilnahme der Natur an den Handlungen und Schicksalen der Menschen tritt bei Shakespeare in den grossartigsten Beispielen hervor; auch in Schiller's Tell finden wir eine solche Auffassung der Natur, wobei wir an eine Stelle in Shakespeare's Lear erinnert werden. Bei der Nachricht, dass Tell gefangen und der Freiherr von Attinghausen todt ist, ruft der Fischer aus (IV, 1):

Raset, ihr Winde! Flammt herab, ihr Blitze!
Ihr Wolken berstet! Giesst herunter, Ströme
Des Himmels, und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!
Ihr wilden Elemente, werdet Herr!

---

1) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, V, 566.

2) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, III, p. 57.

Ihr Bären, kommt, ihr alten Wölfe wieder
Der grossen Wüste! euch gehört das Land!
Wer wird hier leben wollen ohne Freiheit![1])

Neben Schiller ist auf dem Gebiete des historisch-patriotischen Dramas auch Heinrich von Kleist zu nennen, welcher von Shakespeare die tiefste Anregung erfahren hat, und mit Recht sagt Gottschall[2]) von Kleist, dass Shakespeare „das culminirende Gestirn seiner Bildung war.“ „Kleist's Bedürfniss war, wie A. Wilbrandt in seiner musterhaften Biographie Kleist's, S. 186, ausgesprochen hat, die vollendete Form mit der starren Treue gegen die Natur, den Zauber der Schönheit mit allen Schrecken der dämonischen Tragik des Menschendaseins zu vereinigen. Die Muse sollte nichts verschleiern, nur in eine hohe Region sollte sie ihre Stoffe emporheben und die rücksichtslos aufgegriffene Wirklichkeit durch grosse Verhältnisse adeln.“ Weil Shakespeare ein Dichter in diesem Sinne war, schloss sich Kleist an ihn mit um so grösserer Hingabe an, je mehr Shakespeare die gewaltigsten Leidenschaften zur Darstellung gebracht hatte. Die Tragödie der Rache war ihm wie Shakespeare geläufig, wie sein erstes Drama „Die Familie Schroffenstein“ und die „Hermannsschlacht“ beweisen. In dem ersteren Drama sind zwei blutsverwandte Familien, Rossitz und Warwand, durch feindseligen Hass getrennt, aber Sohn und Tochter der feindlichen Familien entbrennen, ohne sich zu kennen, in leidenschaftlicher Liebe und finden durch Missverständniss den Untergang. In der Darstellung dieses Verhältnisses, in welchem der leidenschaftliche Hass gesteigert ist, ging der Dichter von Shakespeare's Romeo und Julie aus, nahm in die Zeichnung seiner Charaktere Motive aus Edgar und Edmund, Gloster

---

[1]) Vergl. Shakespeare's Lear, III, 2:

Blast, Wind', und sprengt die Backen! Wüthet! Blast! —
Ihr Cataract' und Wolkenbrüche, speit,
Bis ihr die Thürm' ersäuft, die Hähn' ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weisses Haupt! Du Donner, schmetternd
Schlag' flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

Ueber den Einfluss dieser Stelle auf andere in deutschen Dramen vergl. meine Schrift: Poetische Personification in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeare's I, p. XIX fg.

[2]) Die deutsche Nationalliteratur etc., I, p. 326.

und Othello auf[1]) und mischte aus Shakespeare's Hexenkessel Ingredienzien ein. In der Darstellung der Rachemotive überschritt er in der Hermannsschlacht in der barbarischen Wuth, mit welcher Thusnelda an Ventidius sich rächt, alles Maass und kehrte zur Darstellung ähnlicher Gräuel zurück, wie wir sie in Heinrich VI., noch mehr in Titus Andronicus finden. Auch in dem Stile hat er sich Shakespeare vorzugsweise zum Muster genommen. Man wird ihn in der Anwendung bestimmter Situationen und bildlicher Ausdrücke auf Reminiscenzen aus Shakespeare treffen oder als von Shakespeare angeregt erkennen.[2]) Auch darin gleicht seine Diction der Shakspeare'schen, dass dieselbe ein bei weitem individuelleres und

---

[1]) Vergl. Wilbrandt, Heinrich von Kleist, p. 168.

[2]) Penthesilea (Kleist's Schriften, herausgegeben von Ludwig Tieck, I, p. 2...) schreitet hinter der Leiche des Achilles her,

Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche,
Dem dürren Reif des Hag'dorns eingewebt,
An Lorbeer-Schmuckes Statt.

König Lear (IV., 4.) wird gefunden laut singend,

Bekränzt mit wildem Erdrauch, Windenranken,
Mit Kletten, Schirling, Nesseln, Kukuksblumen. —

Der Köhler in Kleist's Drama „Das Käthchen von Heilbronn" (Schriften, II, p. 133) öffnet während eines furchtbaren Unwetters, wo man von dem breitmäuligen Donner (vergl. des Donners Mund und den tiefstimmigen Donner in Shakespeare's König Johann III, 4. und V, 2.) spricht, dem Fräulein von Thurneck seine Hütte mit den Worten „er würde dieses des Kaisers Hunden thun, wenn sie vor seiner Thür drum heulten." Vergl. Lear, IV, 7:

Meines Feindes Hund,
Und hätt' er mich gebissen, durft' in jener Nacht
An meinem Feuer stehn

Käthchen von Heilbronn, p. 138.: Sind das solche Kauze? Beelzebubs Ritter, deren Ordensmantel die Nacht ist? Heinrich IV., I, 1, 2. Falstaff: Lass uns, die wir Ritter vom Orden der Nacht sind, nicht Diebe unter den Horden des Tages heissen. — Prinz von Homburg (II, p. 282.): O seine Milde ist uferlos, ich weiss es, wie die See. Romeo und Julie (II, 2.): So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe so tief ja wie das Meer. — Hermannsschlacht (II, p. 309.): Rom, dieser Riese, der das Mittelmeer beschreitend, gleich dem Koloss von Rhodus, trotzig den Fuss auf Ost und Westen setzet, — er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub. Julius Cäsar (I, 2.): Ja, er beschreitet, Freund, die enge Welt wie ein Colossus, und wir kleinen Leute, wir wandeln unter seinen Riesenbeinen und schaun umher nach einem schnöden Grab. — Das überaus schöne Bild von selbstständiger Ausführung in der Penthesilea (I, p. 192.): Der junge Tag, — wenn ihn die Horen von den Bergen führen, Demantenperlen unter *seinen Tritten*: er sieht so weich und mild nicht drein als er, — ist vielleicht durch *Hamlet (I, 1.)* angeregt: Doch seht, der Morgen, angethan mit Purpur, betritt den *Thau des hohen Hügels* dort.

charakteristischeres Leben hat als der Idealstil Schiller's und Goethe's zuliess, dass er mikroscopisch die Gegenstände betrachtet, dass er das Niedrige, ja das Hässliche und Empörende anzuwenden nicht verschmäht, wenn es ihm Wahrheit zu enthalten schien, und mit spitzfindigem Verstande die hässlichen Bilder bis in ihre Schlupfwinkel verfolgt.[1]) Auch darin folgt er Shakespeare, dass er Vers und Rhythmus durch Scenen prosaischer Diction, wie in Käthchen von Heilbronn unterbricht, dass er alterthümliche und moderne Elemente, wie in der Hermannsschlacht, durcheinander mischt.[2]) In der Behandlung der Geschichte ist er so wenig ängstlich wie Shakespeare. Sein Ehrgeiz war das historische Drama. In dem Guiskard wollte er den idealen Stil des historischen Dramas, wie ihn Schiller ausgebildet hatte, mit dem individualisirenden Leben eines freiern, realistischen Dialogs in Shakespeare's Weise verbinden. In diesem Drama, das nur in wenigen Bruchstücken bekannt geworden ist, fand Wieland nach den Scenen, die der Dichter ihm mitgetheilt hatte, eine im Geiste des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare entworfene Dichtung. Von Kleist's patriotischen Dramen bezieht sich die Hermannsschlacht auf die Befreiung Deutschlands vom Joche der Römer und die gegen den französischen Despotismus gerichtete Tendenz des Dichters lässt sich in dieser Poesie der Rache nicht verkennen. Das schönste patriotische Drama, das Kleist gedichtet hat, ein Kleinod der deutschen Literatur, ist der Prinz von Homburg. Es ist in Shakespeare'schem Geiste und Stile in freier Originalität gedichtet. Die Liebe zur brandenburgischen Heimath hat es dem Dichter eingegeben; wie Shakespeare die grossen Helden seines Vaterlandes feiert, den siegreichen König Heinrich V., so tritt in Kleist's Drama der grosse Kurfürst mit Herrscherkraft, mit Herrscherweisheit, mit Herrschermilde hervor; das Drama athmet einen Kriegergeist, wie Heinrich V., und wie in Shakespeare's Heinrich VIII. Cranmer bei der Taufe der Elisabeth weissagend auf eine Zukunft hinweist, in welcher der Segen des Friedens, der Ehre, der Grösse, der evangelischen Wahrheit England unter der Königin Herrschaft schmücken wird, so spricht in Kleist's Prinzen von Homburg Natalie ihrem Oheim, dem grossen Kurfürsten, gegenüber von der zukünftigen Grösse Preussens:

Das Vaterland, das du uns gründetest,
Steht eine feste Burg, mein edler Ohm:

---

[1]) Vergl. Wilbrandt, H. v. Kleist, p. 169.

[2]) Vergl. Wilbrandt, p. 343.

Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,
Fürwahr, als diesen unberuf'nen Sieg,
Das wird sich ausbau'n herrlich, in der Zukunft
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde.

Wir haben bei Goethe und Schiller die Einwirkung hervorgehoben, welche Shakespeare's psychologische Tiefen und der Umfang seiner historisch-monumentalen Poesie, sowie kräftige Naturwahrheit ausübten, Züge, welche unsere Dichter zu Shakespeare führten, weil sie in ihrer eignen Seele lebten. Wir sind aber natürlich nicht der Meinung, dass das Wesen Goethe's und Schiller's in diesem Verhältniss beschlossen ist. Ihre Eigenthümlichkeit und ihr grunddeutsches Wesen, die freie Originalität, durch welche sie sich von Shakespeare unterscheiden, zu entwickeln liegt ausserhalb der Grenzen dieses Aufsatzes; sonst würden wir unter anderem auf Goethe's Lyrik hinweisen, die sich mit der Schlichtheit des deutschen Volkslieds in einem Reichthum an Tönen entfaltet, der aus der Weite und Tiefe des Menschenherzens stammt; auf seine hohe Begabung zum Epos und Roman, in welcher mit der Lust zum Fabuliren auch die ausserordentliche Erfindungskraft der Imagination hervortritt, auf die Plasticität seiner Phantasie, deren Gebilde im hohen Idealstil von der reinsten Grazie umflossen sind; wir würden bei Schiller auf den tiefen Denker hinweisen, der die Philosophie in phantasievoller Sprache reden und zwischen tiefem Denken und ernstem Dichten einen Bund zu schliessen unternahm; auf seinen idealistischen Feuergeist, mit welchem er die politischen Ideen des Jahrhunderts ergriff und gestaltete und ahnungsvoll auf die Zukunft hinwies; wir würden bei beiden auf die Eigenthümlichkeit der Sprache hinweisen, die unter ihrer Meisterhand in reichster Belebung und Vertiefung aus dem ursprünglichsten Kerne deutschen Wesens erwachsen ist.

In anderer Weise als Schiller sind die Romantiker und insbesondere Ludwig Tieck von Shakespeare's Dichtung ergriffen worden. Das romantische, das mährchenhafte Element, durch welches Tieck vor allen gefesselt wurde, hatte vor ihm schon Wieland benutzt. Dass Wieland Shakespeare's dramatische Werke übersetzte (1762—66), ist auf seine eignen Dichtungen nicht ohne Einfluss geblieben. Er hat den Sommernachtstraum mit so grosser Liebe und Sorgfalt übertragen, dass diese Arbeit auch A. W. v. Schlegel erfolgreich benutzen konnte. Der Elfenkönig, den Wieland in dem französischen Ritterbuche „Hüon von Bordeaux“ bereits vorfand, ist

nach des Dichters eigner Bemerkung „mit dem Oberon, welcher in Chaucer's *Merchant's Tale* und Shakespeare's *Midsummer-Night's-Dream* als ein Feen- oder Elfenkönig erscheint, eine und dieselbe Person."[1]) Verschiedene Charakterzüge des Elfenkönigs sind Shakespeare's Oberon oder der Geistermythologie desselben entlehnt. Die Gutmüthigkeit, mit welcher Oberon im Sommernachtstraum an den Liebenden Theil nimmt, ist von Wieland in der Person seines Oberon noch gesteigert.

Die Schicksalsidee, welche Oberon bei Wieland vertritt, indem er sich (X, 20) ausdrücklich als den „Diener des Schicksals" bezeichnet, fand der deutsche Dichter im gewissen Sinne im Sommernachtstraum, insbesondere aber in Shakespeare's Sturm, wo Ariel (III, 3) sagt: „Ich und meine Brüder sind Diener des Geschicks." Den Charakter der Titania fand Wieland in dem französischen Ritterbuche gar nicht vor; ihre Liebe zu dem schönen Knaben der Rezia entspricht den Neigungen, welche auch im Sommernachtstraum Titania zu schönen Kindern, wie zu dem indischen Knaben, dem Sohne ihrer Freundin, hat. — Die Stimmung, mit welcher nach des Dichters Absicht die phantastischen Gestalten des Sommernachtstraums aufgenommen werden sollen, ist eine traumartige; in ihrer Liebe zu dem eselsköpfigen Zettel glaubt Titania (IV, 1) ein Traumgesicht gehabt zu haben; nach Puck's Bemerkung (V, 1) sollen die Zuschauer des Sommernachtstraums glauben, dass sie in Nachtgesichten ihres eignen Hirnes Dichten geschaut haben, das wie leere Träume schwand. Das Element des Träumerischen ist mit der Elfenmythologie auf das innigste verknüpft und in Romeo und Julie ist die Königin Mab die Bringerin der Träume. So ist es auch in Wieland's Oberon. Von den Elfen gehen bedeutungsvolle Träume aus. „Der schöne Zwerg reckt seinen Lilienstab und leitet den Hüon im Traum zur Quelle seines Glückes" (IV, 59). Der Rezia erscheint im Traumgesichte die Elfenkönigin in ihrem Rosenlichte (X, 10). — Musik und eine anmuthig schöne Natur fördern die träumerische Stimmung im Sommernachtstraum. Oberon erinnert sich mit Entzücken des Momentes, in welchem er (II, 1), auf einem Vorgebirge sitzend, „eine Sirene, die ein Delphin trug, so süsse Harmonien hauchen hörte, dass die empörte See gehorsam ward, dass Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren der Nymphe Lied zu hören." Wenn Titania schlafen will, fordert sie von den Elfen ein Lied und diese rufen die Melodieen der Nachtigall zu Hülfe. Die Elfen lieben

---

[1]) Wieland's Werke, herausgeg. von J. G. Gruber, 23., p. IV.

ferner die Reize der anmuthigen und erhabenen Natur; der Hai die Wiese, der beschilfte Bach, der Klippenstrand des Meeres wi von ihnen besucht; sie sind die Freunde der Blumen. Diese Zü finden sich auch in Wieland's Oberon; die Umstände, unter welch Hüon in den Schlaf sinkt, sind ähnlich wie im Sommernachtstraum die lieblichste Musik erfüllt den stillen Raum der Lüfte, „es tön als ob ringsum auf jedem Baum ein jedes Blatt zur Kehle worde wäre“ (III, 56). Der musikalischen Stimmung entspricht die An- muth der Natur. Oberon bei Wieland hat seinen Wohnsitz in einem Walde; Titania verwandelt eine wüste Insel in ein blühendes Eiland; die empfundene Schilderung, welche der Dichter (VIII, 51. 52) von der Schönheit des Frühlings entwirft, stimmt ebenso zu dem Wesen der Titania, wie zu Oberon's Charakter die Worte, welche er zu der Elfenkönigin spricht (VI, 99):

> Nie werden wir in Wasser noch in Luft,
> Noch wo im Blüthenhain die Zweige Balsam regnen,
> Noch wo der hagre Greif in ewig finst'rer Gruft
> Bei Zauberschätzen wacht, einander mehr begegnen.

Wie aber Shakespeare seine Elfen im Sommernachtstraum in di Situationen des Komischen bringt, so erzählt Wieland die wunde baren Ereignisse in einem ironischen Tone und Scherasmin mi seinem treuherzigen Realismus kritisirt und erklärt den wunderbare Traum Hüon's (Ihr lagt vermuthlich wohl zu lange auf dem Rücke II, 106) in so heiterer Weise (vgl. IV, 13 fg.), wie Mercutio d Träume Romeo's durch die heitere Charakteristik der Königin Ma verspottet. Zuletzt ist der Einfluss der Shakespeare-Liebe Wieland auch darin sichtbar, dass der bildliche Ausdruck im Oberon v Shakespeare zuweilen seine Farbe empfangen hat.[1])

---

[1]) Vergl. Oberon VI, 4:

> Und junger Epheu kann am Stamm nicht brünst'ger kleben,
> Als sie um seinen Arm die runden Arme schränkt.

Sommernachtstraum IV, 1:

> Schlaf' du! Dich soll indess mein Arm umwinden.
> So lind umflicht mit süssen Blüthenranken
> Das Geisblatt; so umringelt weiblich zart,
> Das Epheu seines Ulmbaums zarte Finger.

Oberon III, 63:

> Er hört ihr ängstlich Schrein, will nach, o Höllenpein,
> Und kann nicht! steht entseelt vor Schrecken
> Starr wie ein Bild auf einem Leichenstein.

Auch Goethe wurde von der Elfendichtung Shakespeare's tief angezogen und hat sie im Faust benutzt; war er doch Shakespeare darin verwandt, dass er in seiner Dichtung gern an die Volkssage sich anschloss. Schon der Titel, den er seinem Intermezzo im Faust giebt, „Walpurgisnachtstraum oder Oberon's und Titania's goldne Hochzeit", weist auf den Sommernachtstraum hin und erinnert an die Wiedervereinigung Oberon's und Titania's. In diesem Intermezzo tritt auch Puck auf und proklamirt sich als den derben Kobold, während Ariel, aus Shakespeare's Sturm entlehnt, der ätherische, musikalische Geist ist. In ihrer eigensten Natur erscheinen die Elfen im zweiten Theile des Faust. Sie umschweben den Faust in der Dämmerung in anmuthiger Gegend auf blumigem Rasen. Sie vertreten eine Natur, welche dem zerrissenen Herzen des Faust stillen Frieden einflösst; auf Ariel's Geheiss sollen sie ihn „im Thau aus Lethe's Fluth baden"; so sollen auch im Sommernachtstraum nach Oberon's Willen Titania wie die Liebenden der Verwirrungen der Nacht nur wie eines seltsamen Traums gedenken. Beim Herannahen der Sonne verschwinden die Elfen und schlüpfen zu den Blumenkronen, in die Felsen, unter das Laub, wie sie auch bei Shakespeare vor der anbrechenden Morgenröthe entfliehen. Wie bei Shakespeare sind die Elfen im zweiten Theile des Faust Naturgeister.

Was Ludwig Tieck betrifft, so hat er sich über sein Verhältniss zu Shakespeare in folgenden Worten ausgesprochen: „Das Centrum meiner Liebe und Erkenntniss", sagt er, „ist Shakespeare's Geist, auf den ich Alles unwillkürlich und oft, ohne dass ich es weiss, beziehe, Alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideen, so wie die Natur, Alles erklärt ihn und er erklärt die anderen Wesen, und so studire ich ihn unaufhörlich."[1]

Nach diesem Geständniss sollte man meinen, dass auch das historische Drama Shakespeare's ihn zu dramatischen Compositionen aus dem Gebiete des geschichtlichen Lebens veranlasst habe. Auch erkannte Tieck recht wohl, welch einen unvergleichlichen Schatz das englische Volk auch an jenen Dramen Shakespeare's besitzt, die einen Theil der englischen Geschichte in grossem poetischen Stile behandeln; der Gedanke mochte ihn reizen, dem deutschen Volke in

---

Was ihr wollt II, 4:

Sich härmend und in bleicher welker Schwermuth
Sass sie wie die Geduld auf einer Gruft
(like patience on a monument).

[1]) Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur, I, p. 264.

ähnlicher Weise ein poetischer Interpret seiner Geschichte zu w-
den. Er wusste es und hat es in beredten, phantasievollen Wor-
ausgesprochen, welche Macht für das dichterische Gemüth die Grö
und der Ruhm des Vaterlands ist, welche begeisterte Anregung
poetischen Thaten Shakespeare den grossen patriotischen That
verdankte, mit welchen England in Elisabeth's Zeitalter d
spanischen Despotismus zurückgeworfen hatte! „Welch Wunde
so lässt Tieck den jugendlichen Shakespeare in der Novelle „Dichte
leben" sprechen, „haben wir selbst nur vor wenig Jahren erlet
als die fremde Tyrannei mit jener ungeheuren Flotte schon z
unsern Schwellen herüberschwamm? Welch Gefühl wehte und rauscht
damals durch das Land, in den Ebenen, Wäldern und Berger
Welche Wünsche und Gebete! Jung und Alt drängte sich woh
gemuth und mit Herzklopfen in die tapfern Reihen, um zu falle
oder zu siegen. O damals, damals fühlten wir es wohl, ohne d
Worte zu bedürfen, welch ein edles Gut, welch ein Kleinod, höh
als alle irdische Schätzung, unser Vaterland sei."[1])

Eine solche Welt für den Dichter fand L. Tieck durch d
grossen Ereignisse der Freiheitskriege, welche sein Nationalgefü
hoben und in ihm den Entschluss wachriefen, nach dem Muster v
Shakespeare's historischen Dramen Stoffe aus der deutschen G
schichte dramatisch zu bearbeiten und diese Dramen „mit besonder
Liebe auszuführen, um seinen Landsleuten zu zeigen, dass er si
wohl zu ihnen rechne." Wie sehr auch Solger, über die poetisc
Kraft L. Tieck's liebevoll sich täuschend, zur Ausführung dies
deutschen Kaisertragödien seinen Freund treibt und mahnt[2]), sie si
ungedichtet geblieben. Nicht das Wesen der deutschen Schauspiel
welche Tieck anklagt, nicht die äussere Beschaffenheit der deutsch
Bühne, welcher er die Einfachheit des Shakespeare-Zeitalt
wünscht, sind die Gründe, welche ihn hinderten, jene beabsichtig
historischen Dramen zu dichten. Das Hemmniss lag vielmehr
L. Tieck's eigner Dichterindividualität. Um geschichtliches Leb
um Männerthaten, um die Spontaneität des heroischen Willens
Darstellung zu bringen, dazu fehlt, wie Fr. Vischer vortreffl
sagt[3]), „Tieck's eigner Poesie der Charakter, der Mann, in all
Anderen ist sie reich und herrlich ausgestattet." Dieses Andere
von Shakespeare in L. Tieck's Dichterseele wesentlich anger

[1]) L. Tieck's Schriften, XVIII, p. 68.

[2]) Solger's Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, I, p. 269.

[3]) Kritische Gänge. Neue Folge, II, p. 9.

worden. Die ausserordentliche Vielseitigkeit Shakespeare's ist immer Gegenstand grosser Bewunderung gewesen. Er verdankt sie seinem eignen Genie und dem Glücke, in dem Jahrhundert der Reformation geboren zu sein. „Er steht“, wie Solger so schön sagt[1]), an der Grenzscheide zweier Zeitalter. „Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Grösse und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens, und vorwärts in die unergründlichen Tiefen des auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewusstseins, wie es durch Reflexion wieder eine neue Zeit entwickeln und eine neue Welt der selbstbewussten Sittlichkeit, des Verstandes und der Weltklugheit aus sich erzeugen muss.“ „Die unendliche Gunst seiner historischen Stellung ist“, sagt Fr. Vischer nicht minder schön[2]), „dass der Mond der Romantik noch am Himmel steht, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist.“

Dieser Mond der Romantik, welcher so gern alles Wunderbare und Mährchenhafte, alles Mythische und Traumartige, alles Phantastische und Zauberische bescheint, glänzt in Shakespeare's Dramen; der grosse Dichter, den Schlegel einen tragischen Titanen nannte, hat Umgang mit den Elfen nnd den Geistern der Luft und enthüllt ihre Wunder; der heitere und düstere Naturglaube des Volkes verbreitet seine Dämmerungen. Die Mährchenwelt entfaltet ihre Zauber und entrückt uns der Wirklichkeit; den Helden erscheinen dämonische Wesen, abgeschiedene Seelen reden eine erschütternde Sprache, Träume und Traumgestalten enthüllen die verborgenen Tiefen des Lebens. Die Nacht schlägt um das Geheimniss ihren dunkeln Mantel; die Strahlen des Mondes verbreiten ihr zweifelhaftes Licht; ein grosses und furchtbares Naturleben entfaltet seine Schrecken; die anmuthige, frühlingsselige Natur spendet ihre entzückende Schönheit, und die Töne der Musik und der Lieder wiegen den Sinn in ahnungsvolle Träume. Dazu kommt das heitere Spiel der Seele, der harmlose Scherz und die ganze Tonleiter humoristischer Stimmungen.

Diese Elemente in Shakespeare's Dichtungen haben auf Tieck's Phantasie den grössten Eindruck gemacht und seiner Dichtung mannichfache Farben geliehen. Die Mährchen-Lustspiele, der Sommernachtstraum und der Sturm, reizten ihn frühzeitig zu poetischer Production und zu reflectirender Untersuchung. Bereits in früher Jugend, im Jahre 1789, dichtete er die „Sommernacht“, eine

---

[1]) Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, II, p. 561.

[2]) Kritische Gänge. Zweite Folge, II, p. 60.

dramatische Scene, welche E. v. Bülow in Dräxler-Manfred's rhei nischem Taschenbuch für 1851 bekannt gemacht hat. Alle Elemente durch welche in dieser Dichtung Shakespeare verherrlicht wird, sin dem Sommernachtstraum entnommen. Tieck führt uns auf eine offenen Platz mit Weiden, Birken, Tannen; in der Nähe ist Gebüsc und Wald. Hier tritt Shakespeare auf, als Knabe aus dem Walde kommend, unfähig den Weg nach Hause zu finden. Ermüdet setzt er sich nieder; der Mond steht schon am Himmel; „ein kühler Abendwind weht durch die schlanken Erlen — die Blumen wanken hin und her im leisen Winde" — eine ferne Musik ertönt und der Knabe schläft ein.

In der Nähe feiern Elfen ihre Feste. Puck tritt auf, ganz in dem Charakter des neckenden Muthwillens, wie ihn der Sommernachtstraum gezeichnet hat:

Ob ich den Wandrer jetzt von seinem Weg verleite?
Den Durst'gen weiter von dem Bach entferne?
Auf Frauen, die bei häuslichen Geschäften
Einnickten, Gold in frühen Träumen schütte,
Dass sie sich beim Erwachen ärgern?

Die Elfen haben Blumen, den Thau von den Rosenblättern für di Elfenkönigin gesammelt, Puck hat mit der Schnelligkeit, welche de Sommernachtstraum ihm beilegt, Lilien und Rosenknospen, Linde blüthen von dem schönen Ceylon gebracht. Oberon und Titan nahen; durch Lieder, welche den Elfengesängen im Sommernacht traum nachgedichtet sind, wird Titania in den Schlaf gesunge Aber Titania kann nicht schlafen, ein Sterblicher ist in der Näh obgleich nach des Geisterreichs Gesetzen kein Sterblicher ungestra den Elfen nahen darf, so lässt doch Titania, erst seit gestern m Oberon versöhnt, nicht zu, dass Strafe das erste Werk der Ei tracht sei; vielmehr verlangt sie, dass der holde Knabe, der d Feenknaben so ähnlich ist, mit schönen Gaben gesegnet wer Titania's Elfen bringen Blumen; auf Oberon's Befehl holt Puck a einem Tannenwalde ein weisses Blümchen mit einem Tropfen Tha die Beschreibung, welche Oberon von dem Orte giebt, ist nach d Vorbilde der köstlichen Stelle entworfen, in welcher Oberon Sommernachtstraum (II, 1) die Entstehung der „Lieb' im Müss gang" beschreibt; das weisse Blümchen, welches von einem Th tropfen roth gefärbt ist und nach Oberon's Bemerkung die Kr hat, die stärkste Gluth der Phantasie zu entzünden, ist diese „Lieb' im Müssiggang", welche im Sommernachtstraum Oberon l nutzt, um den Zauber der Liebe hervorzubringen. Titania, Obe

l Puck beschenken nun den schlafenden Knaben und verleihen ı in Tieck's „Sommernacht" die reichste Fülle der Poesie. Titania bt ihm mit dem Blumen- und Veilchendufte die innige Liebe zu : anmuthigen Natur, das tiefe Entzücken, welches in der Einsamt mondcrhellter Nächte, im erwachenden Frühlinge, beim Gesange r Nachtigallen dem empfindenden Menschen, vor allem dem Dichter rch die Seele zieht; sie giebt ihm die Anmuth, Liebenswürdigkeit d Milde eines schönen Gemüths, anspruchslose Bescheidenheit, rmöge welcher er den eignen Werth und die eigne Grösse nicht nnt (S. 18):

„O sei
Der grösste Sänger, den die Vorwelt sah,
Zu dessen Höhe nach dir keiner sich
Erschwingen wird! Erblicke mit Entzücken
Der Sonne Aufgang und den goldnen Abend;
Durchwandle einsam oft den grünen Hain
Im Mondenschimmer; deine Brust durchbebe Wonne
Wenn junges Frühlingslaub aus braunen Stämmen quillt.
Sei gross und ahne deine Grösse nicht.
Sei milde, nimmer schwelle deine Brust
Verwegner Stolz; erfahr' es nimmer, dass
Du selbst der Erste aller Sterblichen."

on Oberon empfängt er die Grösse, den Ernst, die Kühnheit und ewalt:

„Ich schütte diesen zaubervollen Tropfen
Auf dich herab, und deine Brust durchströme
Die hellste, flammendste Begeist'rung, der
Gedanken höchster Flug durchbreche Alles,
Was dir entgegentritt, werf' Alles nieder
Und überspringe jede Kluft mit Kühnheit.
Dein Genius überfliege jede Grenze,
Dein Geist belausche in der Erde Schlünden
Der Zauberei Geheimniss, hebe sich
Zum Himmel auf. Du wirst dich oft erfreu'n
Beim nächtlichen Gewitter, wenn der Sturm
Die Eichen von den Bergen reisst, in's Thal sie wirft.
Du wirst mit frohem Muth die Schrecken der Natur
Anblicken; freudig wird dein Busen klopfen,
Wenn du am jähen Abgrund stehst und unter dir
Der kochenden Gewässer wildes Brausen
Verhallt. — O singe, wie vor dir noch Keiner sang,

Wie nach dir nimmer Einer singen wird.
So glänze du, der strahlenreichste Diamant,
So lebe von Jahrtausenden gepriesen.
Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der spät'ste Enkel
Wird dich beneiden, mit Entzücken denken:
Ich möchte Shakespeare gewesen sein!"

Oberon und Titania scheiden, von der Morgenröthe in den Hain zurückgerufen; sie versprechen dem schlafenden Knaben ihre hülfreiche Nähe und fordern von ihm als Dank, dass er als Mann der heutigen Nacht sich erinnern und der Nachwelt, was er im Traum gesehen, bezaubernd wiedersingen und Oberon's und Titania's Versöhnung erzählen möge. Auch Puck bittet, dass seiner einst nicht vergessen werde. Auch er scheidet nicht, ohne den Elfenliebling zu beschenken:

„— Ich bin ein niedr'er Geist,
So schöne Gaben kann ich dir nicht geben,
Als Oberon und seine Feenkönigin.
Ich schenke eine heitre Laune dir,
Die Macht, so oft du willst, aus jeder Brust
Den schwarzen Kummer zu entfernen. Doch
Vergiss zur Dankbarkeit auch mich einst nicht.
Nach deinem Tode will ich grossen Zwist erregen,
Von hundert kleinen Geistern lauten Zank;
Die Missgunst wird an deinen Liedern nagen,
Doch desto heller wird dein Ruhm einst glänzen."

Nach Puck's Entfernung erwacht Shakespeare. Er fühlt sich verwandelt. Ein wonniges Gefühl, ein sonderbares Streben, eine tiefe Wehmuth wohnt in seiner Brust. Eine übermenschliche, göttliche Empfindung hebt ihn empor. Mit Anschauungen, die an Goethe's Faust erinnern, spricht er das Kraftgefühl seiner Seele aus:

„O könnte ich mit Adlers Fittig durch
Das goldne Morgenroth im frohen Taumel schweben!
O könnt' ich auf dem flatternden Gewölk
Dahin durch's blaue Meer, vom Wind getragen, fahren!
Die ersten Sonnenstrahlen sind das Bett
Des Morgensternes, tausend Feuerströme giessen
Sich aus des goldnen Ostens purpurrothen Thoren.
Die Nachtigall singt aus dem fernen Walde,
Die Lerche fliegt in muntern Liedern hoch;
Ein jeder Athemzug in mir ist Wonne,

Ein jedes Glied an meinem Körper ist Gefühl.
Woher? woher? ich kann mich selbst nicht fassen!"

Die Gaben, welche die Elfen ihrem Lieblinge zutheilen, sind nach Tieck's Darstellung nicht sowohl der grosse historische Sinn, als vielmehr das Mährchenhafte und Zauberische, die Liebe zur schönen und erhabenen Natur und die ausserordentliche Befähigung zu Scherz und Humor. Es sind die Eigenthümlichkeiten Shakespeare's, welche Tieck am meisten liebte, durch die er am meisten in seiner eignen Dichterthätigkeit Einfluss erfuhr. Wie sehr er durch das Mährchenhafte und Wunderbare, durch das Phantastische und die Spiele des Humors in Shakespeare's Dichtungen angezogen wurde, wie sehr diese Seite der Shakespeare'schen Dichtungen auch seine theoretische Betrachtung frühzeitig fesselte, hat er durch den sinnigen Aufsatz bewiesen, den er 1793 über „Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren" schrieb und seiner Uebersetzung des Sturms voranschickte.[1]) Er erörtert in demselben die Frage, „wie Shakespeare die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen gewinne." „Er stellt", so antwortet Tieck, „eine ganze wunderbare Welt dar, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion unterbrochen werde. Er befördert ferner die Illusion durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte, durch das Komische und durch Musik." Auf dem Traumartigen, welches Tieck den Mährchenlustspielen zuschreibt, verweilt seine Betrachtung mit besonderer Vorliebe. Wir haben in diesem Aufsatze das Programm, nach welchem Tieck's Shakespeare-Auffassung massgebend für seine eigne Dichtung wurde und die wundervolle Mährchenwelt in der Seele des Dichters aufstieg, von Shakespeare's Zauberstabe zum Leben gerufen. Das Mährchen mit seinen träumerisshen Gestalten fesselt ihn und gewinnt an ihm den eifrigsten Darsteller; in anderer Weise als bei Shakespeare erscheinen ihm die Elfen — aber immer verrathen sie ihren Ursprung aus Shakespeare's Zauberwelt. Wir übergehen die kleineren Mährchendichtungen Tieck's, um unsere Betrachtung an seine dramatisirten Mährchen- und Sagendichtungen zu knüpfen. Shakespeare bezeichnet eine seiner phantasiereichsten Dichtungen ausdrücklich als ein „Wintermährchen". Fast alle Elemente desselben wiederholen sich in Tieck's Kaiser Octavianus. Der Stoff in beiden Dramen hat eine grosse Verwandtschaft, ein Umstand, der zum Theil aus der Aehnlichkeit der von beiden Dichtungen benutzten Quelle stammt. Bei Shakespeare ist die verblendete Eifersucht des Leonte's

[1]) L. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848, I, p. 37. fg.

in den drei ersten Akten des Dramas der Grund tragischer Geschicke, welche in den folgenden mährchenhaft eine glückliche und heitere Lösung gewinnen. Die Tragödie der Eifersucht hat auch Tieck in dem ersten Theile seines Dramas unter dem Einfluss des Wintermährchens und mit andern Zuthaten aus Shakespeare gedichtet. Leontes ist in seiner Eifersucht eigenwillig, wie Gervinus sagt, „rechthaberisch"; er steigert sich absichtlich in seinem Misstrauen gegen seine Gemahlin; seine rasch unbesonnene Natur reisst ihn fort zu einem Mordplan gegen den Jugend- und Gastfreund Polixenes. Octavian verhält sich träumerisch-melancholisch; es ist in seinem Gemüth ein tiefes Trauern,

Geheimnissvolle Ahndung von dem Unheil,
Das die zukünftige Zeit im Schosse trägt.

Das Geheimniss seines Grams sucht Felicitas zu erfahren so ähnlich wie Portia in Shakespeare's Julius Cäsar das Geheimniss des Brutus. Er ist zum eifersüchtigen Misstrauen gegen Felicitas gereizt und in demselben bestärkt worden durch seine Mutter, welche den Jago gegen ihn spielt und ihm Beweise für die von ihr behauptete Untreue der Felicitas liefert von derselben Art wie Jago dem Othello. Leontes in seiner blinden Wuth wird gewarnt, der Königin Unschuld und Reinheit betheuert von Antigonus und anderen Herren des Hofes; so sprechen in dem versammelten Rathe des Kaisers für der Felicitas Unschuld Adrastus und Nikanor. Wie die Königin Hermione finden wir Felicitas im Gefängniss; beide trösten ihre Getreuen.[1]) Hermione vertheidigt vor dem König und einem Gericht ihre Unschuld und Ehre; sie beruft sich auf das Orakel von Delphi; dieses spricht ihre Reinheit aus. Auf die Nachricht von dem Tode ihres Sohnes sinkt sie ohnmächtig nieder, ist für Leontes todt und lebt in Verborgenheit, bis sie nach sechszehn Jahren sich wieder mit ihm und ihrer Tochter vereinigt. Felicitas wird mit ihren beiden Kindern zum Scheiterhaufen geführt; wie Hermione vor Gericht spricht sie zu ihrem Gemahl, welcher, von ihren Worten

---

[1]) Wintermährchen, II, 1:

Weint nicht, gute Kinder,
Es ist kein Grund; hört ihr, dass eure Herrin
Verdient den Kerker, dann lasst Thränen strömen,
Wär' ich auch frei.

L. Tieck, K. Octavianus (Schriften, I, p. 81. 83):

Weint nicht, ihr Mädchen. Warum wollt ihr weinen?
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und möchtest du denn, dass ich schuldig wäre?

überwältigt, den Todesbefehl zurücknimmt und in Verbannung verwandelt. Der Hermione Unschuld wurde von dem Orakel beglaubigt; Felicitas' Reinheit wird von der Mutter des Octavian, deren Verläumdung sie zum Opfer gefallen war, selbst bestätigt; in der Weise der Lady Macbeth von ihrem Gewissen gepeinigt ist diese drei Monate stumm, von allen abgeschlossen, bekennt dann ihr Verbrechen und sucht wie Lady Macbeth im Wahnsinn ihren Tod.

Wie sehr dieser tragische Theil des Octavianus unter dem Einflusse Shakespeare's entstanden ist, erkennt man aus andern Situationen, welche Tieck aus den Dichtungen seines Lieblings schöpfte; man erkennt es auch aus der Sprache. Die Situation der schlafenden Felicitas und des buhlerischen Biren erinnert uns an das ganz ähnliche Verhältniss in Shakespeare's Cymbeline. Felicitas, in der Nacht auf dem Ruhebette lesend, schläft ein, der Schlafenden Schönheit wird von dem lüsternen Biren mit beredten Worten gepriesen. Ueber das Buch, welches sie las, macht sie selbst die Bemerkung:

Wie doch die Liebe
Der Mittelpunkt von jeglicher Erfindung,
Von allem ist, was künstlich wird ersonnen.

Ebenso ist in Shakespeare's Cymbeline (II, 2) Imogen schlafend dargestellt; der Verräther Jachimo bewundert die Schönheit der Schlafenden; sie hat, berichtet er, vom Tereus gelesen: „das Blatt ist eingelegt, wo Philomele sich ergab.“ Die Sprache des tragischen Theils, die Darstellung der Eifersucht des Octavian und des unglücklichen Geschicks der Felicitas, welcher auch Charakterzüge der Desdemona geliehen sind, enthält zwar auch Sonette und Stanzen, aber der fünffüssige Jambus herrscht vor wie bei Shakespeare und der Ausdruck trägt in Wort und Bild oft ein Shakespeare'sches Gepräge.[1])

---

[1]) Wir heben zum Beweise unter anderen folgende Stellen hervor:

Wintermährchen II, 3:

Nur einen seh' ich hier, das ist er selbst,
Der sein' und seiner Kön'gin heil'ge Ehre,
Des Sohns, der Tochter, der Verläumdung opfert,
Die schärfer sticht, als Schwerter.

Othello III, 3:

Nicht weckt mir's Eifersucht,
Sagt man, mein Weib ist schön, gedeiht, spricht scherzend,
Sie liebt Gesellschaft, singt, spielt, tanzt mit Reiz,
Wo Tugend ist, macht das noch tugendhafter.

Ist dieser Theil des Octavianus, den ich den tragischen vorzugsweise durch Shakespeare's Wintermährchen angeregt, so auf die weiteren Bestandtheile dieser Dichtung auch andere Mäl dramen Shakespeare's, wie Tieck sie auffasste, ihren Einfluss Nach Tieck's Bemerkung in dem schon angeführten Aufsatz Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren hat der englische I die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen durch die I lung einer ganzen wunderbaren Welt gewonnen; im Sturm Tieck p. 45, entsteht die vorzüglichste Täuschung dadurch wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wunde Welt verlieren. Wie sehr in Tieck, im Octavianus und in a Dichtungen, das Mährchenhafte die überwiegende Macht ist, nicht bloss die wunderbaren Abenteuer der Felicitas, die Entf der Löwin mit dem Kinde über das Meer, die treue Anhäng der Löwin an Leo, es tritt auch hervor, wo die Personen wie I in die gewöhnliche Wirklichkeit gestellt und an die Einflüs selben geknüpft sind. Perdita im Wintermährchen entfaltet sic Unterricht unter Hirten zum Adel einer königlichen Jungfra

---

Octavianus (Schriften I, p. 78):

Was selbst bisher der allerstrengste Richter,
Ja die Verläumdung mit der gift'gen Zunge
Hat auszustellen an der Kais'rin Weise
Gewagt, sind doch nur leichte, kleine Flecken,
Die unbefangnen, heitern Sinnen nicht
Also erscheinen: als, ein froh Gemüth,
Die Lust zum Tanzen und zur Fröhlichkeit,
Gesang, Musik, ein buntgemengt Gefolge
Von Thoren und von Weisen, farb'ge Trachten,
Ein aufgewecktes Herz, das gerne lacht.

Kaufmann von Venedig III, 2:

Hier sind erschlossne Lippen,
Die Nectar-Odem trennt: so süsse Scheidung
Muss zwischen solchen süssen Freunden sein.

Octavian (Schriften I, p. 93):

O Mund, ihr Lippen, schönes Schwesternpaar,
Habt ihr der süssen Küsse all vergessen?

Wintermährchen V, 2:

Nun dankt er dem alten Schäfer, der dabei steht wie ein
wittertes Brunnenbild von manches Königs Regierung her.

Octavianus, p. 96:

So sitzt der Kaiser dort und scheint ein Bild
Von Stein, aus dessen Augen Quellen rinnen.

der Dichter erklärt uns diesen Umstand durch das Wort (V, 2), dass Natur höher stehe als Erziehung. Noch wunderbarer mag es erscheinen, dass im Octavian Florens in beschränkt bürgerlicher Umgebung ohne allen Unterricht zu aller Tapferkeit, Kunst, Gewandtheit, ja zu aller Romantik des Ritterthums aus der eignen inneren Natur sich entwickelt. Nach Tieck's Aufsatz über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren wird die Illusion in den Mährchenlustspielen des brittischen Dichters durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte gefördert. Die Mannigfaltigkeit der Darstellungen, eine hervorragende Eigenthümlichkeit der Poesie Shakespeare's überhaupt, wird bei ihm durch die Fülle eigenartiger Charaktere bedingt und durch den Reichthum der Contraste gehoben. In den Mährchendramen Shakespeare's ist diese Mannigfaltigkeit noch durch die phantasievolle Souveränetät gesteigert, mit welcher der Dichter über die verschiedensten Zeiten und Orte gebietet. Der Sommernachtstraum versetzt uns in einen Hain bei Athen in das Zeitalter des Theseus, aber nicht griechische Götter, sondern die Elfen des germanischen Volksglaubens bestimmen, verwirren, leiten und entscheiden die Schicksale der Menschen. In dem Wintermährchen sind die Schranken der Zeit ganz getilgt; über die verdächtigte Unschuld der Hermione, welche die Tochter eines russischen Kaisers ist, entscheidet das delphische Orakel; ihr Bild aber ist von Julio Romano gemalt, und bei den Schäfern werden christliche Pfingstspiele aufgeführt. Delphos, wie es im Drama heisst, als eine Insel zu bezeichnen, und Böhmen eine Seeküste zu geben, war dem Dichter, wie schon Gervinus bemerkt hat, durch Greene geläufig, aus dessen Erzählung er schöpfte; die Insel Belmont mit ihrer bezaubernden Naturschönheit liegt im Lande jener Träume, deren schönste von Shakespeare's Phantasie gedichtet sind. Diese Mannigfaltigkeit der Charaktere, welche verschiedenen Zeiten und zum Theil keiner Zeit angehören, hat Tieck im Kaiser Octavianus zusammengebracht, und man braucht nur das Personenverzeichniss der beiden Theile des Dramas anzusehen, um den römischen Kaiser Octavianus, Dagobert, König von Frankreich, den Majordomus Pipin, den Bischof Arnulphus, die Könige Eduard von England, Rodrigo von Spanien, Balduin von Jerusalem, den Sultan von Babylon, die Königin Arlanges von Persien und Lidamas von Arabien, den Riesenkönig Golimbra beisammen zu finden. — Die milderen Affekte, welche Tieck dem Mährchenlustspiele Shakespeare's zuschreibt und welche wir in der That im Sommernachtstraum und im Sturm antreffen, hat Tieck im Octavianus nicht minder dargestellt, denn

der Charakter des Octavianus, gegen sein Vorbild Leontes gehalte— ist ein minder heftiger, ein bestimmbarerer und damit mildere auch Felicitas steht der Hermione an Energie und Kraftentwick — lung nach.

Als eine Eigenthümlichkeit des Mährchendramas Shakespeare bezeichnet Tieck die Verbindung des Wunderbaren mit dem K mischen. In dieser Verbindung ist Tieck seinem Vorbilde in se ausgedehnter, zum Theil in sehr glücklicher Weise gefolgt. Nich bloss im Lustspiel, sondern auch im ernsten Drama und in der Tragödie. Im Octavian stellt er in die Tragödie der Eifersucht auch einen Narren, was Shakespeare in der Tragödie des Leontes und der Hermione mit besserer Einsicht vermied. Am glücklichsten war er, wo er das Komische unter Shakespeare's vorbildlicher Einwirkung darstellte. Es ist geschehen in der Person und Umgebung des Clemens. Diese Scenen haben eine stark komische Farbe. Im Wintermährchen entwickelt die niedere Welt des Schäferlebens all die harmlose Lustigkeit, all den Humor eines in seiner Beschränktheit befriedigten Daseins, welchen wir auch in anderen Gestalten Shakespeare's, wie in den Handwerkern des Sommernachtstraums, in Lanzelot Gobbo, in den Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts finden. Dieser Welt ist die lustige Person des Autolykus zugegeben, um der Entwickelung der Schicksale zu dienen; in dieser Welt der Schäfer, in diesen Umgebungen der Natur entfaltet die wunderbar reizende Gestalt der Perdita nur um so schöner ihre reine Blüthe. In ähnlicher Weise hat Tieck das beschränkte Bürgerthum, dem Clemens angehört, gedichtet, den Charakter des letzterer mit behaglich lustigen Zügen ausgestattet und die Clowngestalt durch Wohlwollen und Menschenliebe gehoben, und in diesen eingeschränkten, durch das Komische beleuchteten Lebensinteressen hebt sich um so auffallender die Entwickelung des Florens zu autonomer Ritterlichkeit hervor. Aber nicht bloss in dem Mährchen**lustspiel** welches komische Elemente nicht nur zulässt, sondern auch fordert, liess Tieck die Raketen seines Witzes und Humors, der ihm in reicherem Maasse zu Gebote steht, als irgend einem deutschen Dichter, aufsteigen, auch in dem ernsten Drama und in der Tragödie leuchten die Funken einer mannigfaltigen Komik. Im „Blaubart" steht das Grauen, welches der Dichter durch die Geschichte der Agnes und die Gräuel des Peter Berner hervorzurufen versteht, zwar in einem falschen Contraste zu den komischen Theilen des Dramas; aber der Mittelpunkt derselben, der Narr Claus, ist aus der Schule der Narren Shakespeare's. Shakespeare liebt es, an der

Thorheit der Narren die Weisheit der klugen Leute zu Schanden werden zu lassen; so ist auch der Narr Claus, dessen verständiger Thorheit die blödsinnige Weisheit des „Rathgebers“ entgegengestellt ist, in der Umgebung, der er angehört, der verständigste von allen und an Witz und Klugheit so überlegen, wie etwa der Narr Feste in „Was ihr wollt“, an den man erinnert wird, während Junker Christoph von Bleichenwang auf Junker Winfred in Tieck's Blaubart nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Den höchsten Gipfel in der Darstellung des Wunderbaren und Mährchenhaften hat Tieck im Fortunat erstiegen. Der zweite Theil dieser Dichtung ist eine Tragödie. Was K. Rosenkranz in seiner Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter von dem Volksbuch Fortunat sagt, dass in demselben das Unglück des Glückes zur Darstellung komme, hat Tieck durch die Charaktere und Schicksale der Personen im „Fortunat“ verkörpert. Das Wunderbare und Mährchenhafte liegt in dem sich stets mit Gold füllenden Säckel, dem Geschenke der Fortuna, welche hier auftritt wie etwa die Elfen und Naturgeister im Sommernachtstraum und Sturm; es liegt ferner in den Wirkungen des Wünschhuts, durch welchen alle Schranken des Raumes und der Zeit blitzesschnell überwunden werden. Das Komische durchläuft seine ganze Tonleiter in possenhaften Situationen, in schlagend witzigen Einfällen, in geistreicher Satire; der niedere Egoismus der Diener und die bösen Charaktere wie Theodor werden durch die Farbe des Komischen gemildert; auch von der Richtung des Komischen, mit welcher Shakespeare durch unvollkommene Sprachkenntniss, durch falsch gebrauchte Worte, durch Einmischung fremder Sprachbrocken wie im Dr. Cajus und Hugh Evans in den lustigen Weibern von Windsor oder in den Sprachstudien der Catharina in Heinrich V. wirkt, hat Tieck in der Person des verkleideten Andalosia den glücklichsten Gebrauch macht. In keinem Drama hat sich Tieck in der Fülle des Komischen so sehr der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum der Shakespeare'schen Komik genähert, als im Fortunat, in welchem auch die tragischen Bestandtheile zuweilen eine Grösse kundgeben, die der Genius Shakespeare's dem deutschen Dichter eingab.[1])

---

[1]) Andalosia sagt im Fortunat (Tieck's Schriften III, p. 491) von dem Golde:

Da droben tobt und rast mein wildes Gold,
Kuppelt Verbrechen mit dem Laster, düngt
Die fette Bosheit und Verworfenheit,
Mordet der Jungfrau Tugend, hetzt die Freunde
Zu Gift und teuflischem Verrath: denn schnaubend

Das letzte Mittel, wodurch Shakespeare unsern Glauben für seine Zauber gewinnt, sagt Tieck in dem Aufsatze über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren, ist ein völlig mechanischer Kunstgriff, — nämlich durch die Musik. Ich möchte diesen Kunstgriff keinen mechanischen nennen; vielmehr ist das musikalische Element auf das innigste mit den Handlungen und Stimmungen der Personen in Shakespeare's Mährchendramen verwachsen. Die Grundstimmung, welche im Sturm durch so viele Töne und Lieder hervorgebracht wird, bezeichnet selbst der rohe Caliban:

Das Eiland ist voll Stimmen
Und Töne, süsser Lieder voll, die hoch
Ergötzen und nicht schaden. Oftmals summen
Viel Instrument' und Stimmen um mein Ohr,
Die, wenn ich eben aufgewacht vom Schlaf,
Mich wieder schlafen machen.

Mit dem musikalischen Elemente ist das lyrische zu nennen. Dieses musikalisch-lyrische Element, verbunden mit der geheimnissvollen Mondnacht, wirft um die Elfengestalten im Sommernachtstraum einen dämmernden Schleier, der uns hindert, diese Geisterwelt mit zu kritischem Verstande zu prüfen. Die Anmuth lieblicher Töne und Lieder nimmt in dem Kaufmann von Venedig, in welchem Shakespeare in feinsinnigen Urtheilen das tiefste Verständniss der Musik beweist, das Gemüth des Zuschauers und Hörers gefangen und giebt ihm die rechte Stimmung gegenüber der mährchenhaften Situation der Kästchen, welchen bei Bassanio's Wahl das Geheimniss der Entscheidung über Portia's Schicksal anvertraut ist. Aber nicht bloss in den Mährchendramen Shakespeare's, sondern auch in den Lust-

---

Sucht es, der Kette los, nach Beute gierig,
Trägt sie im Rachen hin in Höll' und Tod;
Gebändigt nur, erzogen thut es wohl,
Doch unbewahrt erwacht der alte Blutdurst.
Indess verlassen, mit dem Tode ringend,
Mit Hunger kämpfend und vom Durst gepeinigt,
Schlaflos, zermalmt, gequält von hundert Wunden,
Der vor'ge Eigner hier auf Steinen ruht,
Sein scheuer Knecht ihm nicht ein Lager Stroh,
Nicht einen Tropfen Weins den Gaum zu netzen,
In felsenharter Grausamkeit vergönnt.
Zu grässlich rächst du es, du rother Sklav,
Zu wild, dass ich dich nicht bezähmen konnte.

Man vergleiche hiermit die Stellen Shakespeare's in Timon von Athen IV, 3. Schlegel und Tieck (Berlin 1870) 10 p. 393. u. 408.

spielen, ja auch in einigen Tragödien hat das musikalisch-lyrische Element eine grosse Bedeutung und dient dazu, die verschiedenen Stimmungen der Seele tief auszudrücken. Schon in den frühsten Dramen wiegt sich die Seele des Dichters schwanengleich auf dem Strome melodischer Reimverse, wie in der Komödie der Irrungen, ınd giebt in Sonetten und liederartigen Versen in Verlorner Liebesnühe für die Armuth der Handlung lyrischen Ersatz. Wenn ich m Ausdruck mich nicht irre, ist von Fr. Schlegel Romeo und Julie lie dramatische Aeusserung einer lyrischen Begeisterung genannt vorden. Wie sehr auch in diesem Drama die tragische Gerechtigzeit in den Schicksalen der Personen walten mag, immer wird dasielbe den Eindruck machen, dass des Dichters tiefstes Interesse auf len lyrisch-bewegten Seelen Romeo's und Juliens ruhte, dass er lieser Lyrik allen Glanz, alle Tiefe und Schwärmerei, alle Innigkeit ınd Anmuth gab, welche seine Phantasie aus dem eignen Herzen ıus dem Zauber träumerischer Mondnächte und den Sehnsucht er'egenden Tönen der Nachtigall geschöpft hatte, und das Wort wird vahr bleiben, das der kritische Lessing aussprach, dass die Liebe ielbst das Drama „Romeo und Julie" gedichtet habe. In seinen päteren Dramen ging Shakespeare zum sächsischen Volksgeschmacke iber, und Lieder im Sinne der Volksdichtung ertönen in heiterem Jebermuth oder in melancholischer Tiefe und Sehnsucht und sprechen n schlichtester Form, wie Desdemona im Liede von der Weide, ine ahnungsvolle Seele aus.

In dieser Richtung ist Shakespeare der grösste Stimmungsichter seines Zeitalters, und die Romantiker, zunächst L. Tieck, er Stimmungsdichtung mit besonderer Vorliebe zugewandt, haben einen stärksten Einfluss erfahren. Jene erste Periode Shakespeare's, n welcher der Dichter mit italienischem Geschmack im Sonettenstil er Liebe dichtete, hat Tieck in dem Kaiser Octavian mit grosser Jebertreibung erneuert. Die lyrischen Formen der südländischen 'oesie mit ihren üppigen Klangfarben, die Stanze, das Sonett, die anzone, die lyrischen Trochäen Calderons — alle diese Formen ınd andere in bunter Mannigfaltigkeit bestechen und betäuben unser)hr, dass wir vergessen sollen, dass auch im lyrisch-stimmungsollen Drama die Charakteristik der starke Stamm sein muss, um len das Epheu und alle Blumenkränze der Lyrik gewunden sein müssen, lass diese Lyrik der Eigenartigkeit der Charaktere entsprechen und us ihr fliessen muss. So ist es wenigstens bei Shakespeare. Männer, vie der König und seine Genossen in „Verlorner Liebesmühe", die iner ascetischen Beschaulichkeit und einem von dem handelnden

Leben abgewandtem Studium sich zu ergeben geschworen haben, aber, von einer Leidenschaft ergriffen, ihren eitlen Schwur verges müssen wohl ihrem Charakter nach in Sonetten und lyrischen dichten, in hochfliegenden Bildern und sophistischen Antithesen Liebesader ausbluten. In Romeo und Julie hat Shakespeare, wo Gervinus vortrefflich hingewiesen hat, verschiedene Formen Lyrik angewandt, das Sonett, das Epithalamium, das Tagelied. / der zierliche Sonettenstil mit den feinen und scheinbar gesuc Bildern, in welchem Romeo und Julie auf Capulets Fest sich u reden und welcher mehr aus der Eleganz der Bildung als aus Tiefe des Herzens zu entspringen scheint, ist doch das nächste zweckmässigste Mittel, dass die durch Bildung wahlverwandten Se sich erkennen und nach dieser Erkenntniss auch die Herzen Liebenden sich aufschliessen. Und wieder entspricht es dem lei schaftlich bewegten Sinne Juliens, wenn sie, Romeo liebevoll er tend, in der Lyrik des Hochzeitliedes die den antiken Anschauu entlehnten Bilder mit ihrem eignen Herzblut tränkt, den i kommenen Anschauungen das eigenste individuellste Leben giebt ihre lebhaften Gefühle in den Wogen des phantasiereichsten I nus sich ergiessen. Und wenn die Liebenden sich trennen mü wie Recht hatte der Dichter in ihren Worten die ganze Besorg das Ahnungsvolle und die tiefe Wehmuth des Tageliedes ertöne lassen! Diese lyrischen Elemente Shakespeare's hat Tieck mit liebe in seine Dramen aufgenommen; aber da er nach dem Gr satze verfuhr, den er in den Versen ausspricht:

Süsse Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern,
Alles, was sie will, verschönen,

so hat er das Lyrische nicht in so charakterisirend tiefer V dargestellt, wie Shakespeare; es fluthet vielmehr in solcher U fülle, dass der dramatische Charakter der Personen im Octavi Schaden leidet und die Dichtung in eine Anzahl epischer lyrischer Elemente ohne straffe Einheit zerfällt. Diese Selbststä keit der Lyrik zeigen unter andern die dichterischen Ergüsse welchen Roxane und Lealia die Rose und Lilie und die Gesch der Geburt beider verherrlichen. Von dieser lyrischen Schwel sind die Personen des Dramas so beherrscht, dass auch die R in Sonetten reden, dass Octavianus im Schlachtgetümmel monologischen Empfindungen in ein Sonett kleiden und der Armand von Provence, eingedenk seiner poesiereichen Heimat

tlichen Formen der Lyrik in der Schlacht spricht. Diese lyrische rfülle herrscht auch in Tieck's Genoveva. Die Garten- und ınscene aus Romeo und Julie kehrt hier wieder in Sonetten, ınen, Jamben, Trochäen, volksliederartigen Versen; das Ge- h Golo's und Genoveva's bewegt sich unter anderm in einem t (Tieck's Schriften II, p. 76), dessen Glieder an die Sprechen- ertheilt sind, wie der Dialog Romeo's und Juliens auf Capulets in sonettartigen Versen geführt wird. Die Scene der mond- ızten Zaubernacht wiederholt der Dichter noch einmal, indem eva und Golo im Garten wandeln; was Shakespeare in so ır Weise leistet, dass er die Natur zur empfindenden Zeugin otischen Gespräche macht, sucht Tieck, abhängig von Shake- [1]), noch zu überbieten.

Vir bemerkten schon, dass Shakespeare in den Dramen seiner en Periode in der Lyrik dem sächsischen Volksgeschmack t; er hat in denselben den italienischen Geschmack, den enstil, ganz aufgegeben und weiss gerade durch die schlichten des Volksliedes die tiefsten Geheimnisse eines sehnsüchtigen henen Gemüths, einer ahnungsvollen Stimmung zu enthüllen. lenke nur an die innigen Verse Mariannens „Bleibt, o bleibt ppen ferne", welche den Gram der verlassnen Liebe in Maass aass so schön ausdrücken; man denke an Desdemona (Othello), welche ihrer trauernden, ahnungsvollen Stimmung den tief- Ausdruck im Liede giebt durch die Erinnerung an die Volks-

---

) Vergl. die Worte II, 2, welche Romeo spricht durch Juliens Erscheinung t:

Geh' auf, du holde Sonn', ertödte Lunen,
Die neidisch ist und schon vom Grame bleich,
Dass du viel schöner bist obwohl ihr dienend.

Genoveva (Schriften II, p. 72):

Sie schimmert wie ein neuer Sternenhimmel,
Ein neuer Mond ist sie emporgestiegen,
Wie blass ist nun der helle Glanz, wie schüchtern,
Da sie die Strahlenaugen aufgehoben,
Da sie die süssen Blicke kund gethan
Und Blum und Baum und grünes Gras beschienen.
Wie kann Natur so holde Schönheit zeugen,
Sich selber durch die Schönheit zu beschämen,
Sie muss sich vor dem eignen Werke neigen,
Dies Wunder muss die innern Kräfte lähmen.

noch p. 115. 117.

anschauung, nach welcher die Weide das Symbol der verschmähten Liebe war. Im Othello singt Desdemona:

Das Mägdlein sass singend am Feigenbaum früh,
Singt Weide, grüne Weide!
Die Hand auf dem Busen, das Haupt auf dem Knie,
Singt Weide, grüne Weide.
Das Bächlein, es murmelt und stimmet mit ein,
Singt Weide, grüne Weide.

Diese Stimmung des verlassnen Mädchens ist in dem Liede in Tieck's Genoveva einem verschmähten Manne geliehen:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunkeln Weiden sprossen,
Wünsch ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen abgelegnen Thal
Such' ich Ruh für meines Herzens Qual.
Hat sie dich ja doch verstossen
Und sie war so süss, so schön!
Tausend Thränen sind geflossen,
Und sie durfte dich verschmähn,
Suche Ruh für deines Herzens Qual
Hier im Grab, im einsam grünen Thal.

Dieses Lied, welches Golo von einem Schäfer hört, überwältigt sein Herz und wirkt fast fatalistisch auf ihn, dass sein Gedächtniss, wie er zu Genoveva sagt, „es mit Widerwillen behält und er es allerwegen singt“ (p. 42), dass es sogar bei seinem Tode zwischen seiner Versuch zu beten tritt (p. 258). — Das Stimmungsvolle, welches Tieck in Shakespeare's Dramen vorfand, hat er, von der eignen Anlage getrieben, in Träumen, Geistererscheinungen und dem Naturleben zur Darstellung gebracht. Man kennt die grossen psychologischen und tief poetischen Wirkungen, welche Shakespeare durch Träume zu erreichen weiss; die Stimmung des Träumerischen beherrscht den Sommernachtstraum und entspricht der ahnungsvollen Stimmung des Romeo, wie sie ist, als er zu Capulets Feste geht (I, 5); wie aber der Traum oder die Traumgestalten die schuldbeladenen Seelen des Clarence und Richard III. beängstigen und enthüllen, ist mit der psychologischen Meisterschaft dargestellt, über welche Shakespeare so hervorragend gebietet. Dieses Traumleben darzustellen liebt auch Tieck, wie unter anderm der Traum der Felicitas in Kaiser Octavianus und des Siegfried in der Genoveva

(p. 201) beweist, und mit Recht bemerkt Hettner [1]), dass „fast in allen grösseren Dichtungen Tieck's dem Helden das Geschick, das er erfüllen soll, vorher als Traumgesicht erscheint." — Die Stimmung des Geheimnissvollen, des Grauens, des Dämonischbösen bringt Shakespeare durch Geistererscheinungen und Hexen hervor und verknüpft mit ihnen die Darstellung eines nächtlichen und dunkeln, gewitterschwülen oder in seiner Ordnung verkehrten Naturlebens, wie die Dramen Hamlet und Macbeth beweisen. Auch Tieck hat derartige Elemente in das Drama Genoveva eingeführt: wie Hamlet die Ermordung seines Vaters, so erfährt Siegfried in nächtlicher Weile, was der Dichter nicht dramatisch darstellt, sondern den heiligen Bonifacius in Stanzen erzählen lässt, durch ein Gespenst, dass Drago ermordet ist, und erhält die Gewissheit von dem Verbrechen Golo's. Während Shakespeare mit der Erscheinung des Geistes im Hamlet das Drama eröffnet und die Stimmung des nächtlichen Grauens ein Grundton desselben wird, erscheint in der Genoveva der Geist Otho's ziemlich kühl als Pilgrim dem Golo und eröffnet dem Siegfried zum Troste in Terzinen, dass Golo, weil in schlimmer Ehe erzeugt, auch schlimm gehandelt habe, wie etwa Edmund, von Gloster in Sünden erzeugt, zum ruchlosen Bösewicht wird. Auch eine Hexenscene haben wir in der Genoveva. Sie erinnert stark an Goethe's Faust, aber, wie verschieden auch sonst, doch auch an die Hexen in Macbeth. Diese erscheinen dem schottischen Helden auf öder Heide unter Donner, Blitz und Regen, und er schreibt den Hexen eine Macht über die Natur zu. Aehnlich ist die nächtliche Natur zu dem Werke des Zaubers in Beziehung gebracht, welches die trügerische Winfreda gegen Siegfried unternimmt [2]), von Jugend auf ein böses Weib nach der Schilderung ihrer Schwester Gertrud, welches nach dem Gerüchte „mit dem Bösen einen Bund geschlossen hat und Herrschaft über die unterirdischen Geister besitzt."

In der Composition seiner Legenden- und Mährchendramen ist L. Tieck von Shakespeare vorzugsweise abhängig, freilich nicht von der Composition Shakespeare's, welche in den reifen Werken herrscht. Für Tieck waren vielmehr untergeordnete Stücke Shakespeare's, Dramen von zweifelhaftem Werthe bestimmend. Er erzählt es selbst in einem Briefe an Solger in einem höchst charak-

---

[1]) Vergl. die vortreffliche Schrift: Die romantische Schule in ihrem innern Zusammenhange mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850, p. 77.

[2]) Vergl. die Worte Macbeth's an die Hexen IV, 1 und Tieck, Genoveva p. 175.

teristischen Geständnisse. „Es gehört zu meinen Eigenthümlichkeiten [1]), dass ich lange Jahre den Perikles von Shakespeare vielleicht übertrieben verehrt habe; ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva oder Octavian entstanden. Ich hatte mich in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmelzt, es schien mir möglich selbst Lyrik hineinzuwerfen und ich denke mit wahrem Entzücken an jene Stunden zurück, in denen Genoveva und später Octavian in meinem Gemüthe aufgingen; die Entzücken wollte ich wohl zu körperlich, buchstäblich hineinbringen und so entstand das Manierirte." Mit der Kritik, welche Tieck hie in der Bewunderung des Perikles beweist, mag sein Urtheil zu sammengehalten werden, dass die *Yorkshire Tragedy* in Miniatu eine Zeichnung des Michel Angelo, ein Meisterstück sei, wie Shake speare nur je eins gemacht habe. [2]) Der grosse Einfluss des Perikle auf Tieck's Composition, von dem Dichter selbst eingeräumt, ist nu gar nicht zu verkennen und gerade das Mangelhafte dieses Drama hat er mit besonderer Liebe sich angeeignet und erweitert. De Perikles gehört noch der ganzen jugendlichen Unbeholfenheit d englischen Dramas an, mit welcher auch Shakespeare seine Lau bahn begann, um es in der Mannesreife und Meisterschaft zur u übertroffenen Höhe zu führen. Das Unbeholfene in Perikles beste in dem Ueberwiegen des epischen Elements, dem die Zeitverhältnis keine Schwierigkeiten machen. Was der Dichter des Perikles dr matisch nicht darstellen kann, erzählt ein Prolog in der Gestalt d Dichters Gower, aus dessen poetischer Erzählung Shakespeare de Stoff schöpfte. Vor jedem Akte tritt Gower erzählend auf. I dritten Akte wird auf einer stürmischen Seefahrt Marina, die Tochte des Perikles und der Thaisa geboren; im vierten Akte tritt sie z Folge der „schnell gehenden Scene", wie Gower sagt, in Tarsus al Jungfrau auf, durch Schönheit ausgezeichnet, ein Gegenstand de giftigen Neides und der mörderischen Verfolgung ihrer Pflegemutte Dionysa. — In derselben Art der mehr epischen als dramatische Composition verfährt L. Tieck in der Genoveva und im Octavia Die Rolle des erzählenden Gower übernimmt bei Tieck in de Genoveva der heilige Bonifacius und im Octavian die Person de Romanze, einmal auch des Schlafes. Bonifacius eröffnet das Drama als Genoveva mit ihrem Sohne in der Einöde lebt, wird von Bonifaciu in 32 Stanzen von dem Gespenste erzählt, welches dem Siegfrie

---

[1]) Solger's Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 502.

[2]) Solger's Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 345.

bei Nacht erscheint, von den Wundern, welche der Genoveva in der Höhle begegnen, und die Zeit übersprungen, welche zwischen der frühsten Kindheit Schmerzenreich's und seiner Fähigkeit zu sprechen liegt. Im Octavian tritt die Romanze viermal auf. Sie erzählt das dramatisch Undarstellbare, wie die Löwin mit dem Kinde der Felicitas von einem Greifen über das Meer getragen wird, wie Felicitas zur See geht, auf einer Insel das Kind mit der Löwin wiederfindet und mit beiden in das heilige Land segelt. Bei der Lockerheit der dramatischen Composition im Perikles wird man sich nicht wundern, dass der Wechsel des Ortes überaus häufig ist; es ist ein Drama der Abenteuer; wir finden den Helden zuerst am Hofe des Antiochus, dann in Tyrus; des Antiochus arglistige Nachstellungen treiben ihn von Tyrus hinweg, ebenso von Tarsus, wo er gelandet ist, schiffbrüchig kommt er nach Pentapolis, wo er im Turnier des Königs Tochter Thaisa erwirbt. Die Nachricht von Antiochus Tode trifft in Pentapolis ein, Perikles geht mit seiner Gemahlin zu Schiffe; Thaisa, nach der Entbindung von Marina für todt gehalten und in einer verschlossenen Kiste in's Meer geworfen, wird in Ephesus zum Leben erweckt und Priesterin der Diana; Marina, von der neidischen Dionysa einem Mörder übergeben und demselben von Seeräubern entrissen, wird nach Mitylene verkauft; der in Tyrus herrschende aber tief trauernde Perikles zieht nach Jahren von neuem aus, findet in Tarsus das vermeintliche Grabmal der Marina, in Mitylene sie selbst, in Ephesus die todtgeglaubte Gattin. Diesen häufigen Ortswechsel finden wir auch in Tieck's Octavian, noch mehr im Fortunat, der sich wie Perikles in Reiseabenteuern bewegt. Cypern, Flandern, London, die Bretagne, Irland, Constantinopel und zuletzt wieder Cypern sind die Schauplätze für Fortunat's Abenteuer. In noch bunteren Abenteuern verfliesst das Leben seines Sohnes Andalosia und die Scenen der Handlungen und Erlebnisse sind in Cypern, London, auf einem wüsten, menschenleeren Eiland, dann wieder in London, in Irlands Wüsteneien, zuletzt in Cypern. Und wie im Perikles von einer einheitlichen Handlung nicht die Rede sein kann, sondern von einer Einheit der Person, deren Handlungen nicht durch die Nothwendigkeit des Charakters, sondern auch durch den Zufall beherrscht werden, so ähnlich ist es in Tieck's Octavian, noch mehr im Fortunat; hier musste der mährchenhafte Stoff und die Unberechenbarkeit des Glückes die Herrschaft des Zufalls zum Gesetz erheben; auch hier ist nicht Einheit der dramatischen Handlung, sondern nur Einheit der Personen, deren Abenteuer mehr episch an einander gereiht sind, wenn auch

die Einheit des Gedankens, dass das äusserliche Glück nicht inne
Befriedigung schaffen kann, sondern Unruhe, Gefahr, Willkür u
Selbstverlust, wie in Ampedos und Andalosia's Personen, zur Fol
hat, überall wahrnehmbar ist. In der Composition des Fortun
welcher einer späteren Zeit (1815) angehört, gab L. Tieck jen
Luxus der Lyrik auf, der in der Genoveva und im Octavian in
mannigfaltigen „Tönen denkt". Der Fortunat hat dadurch eine e
heitlichere Form erhalten und nähert sich derjenigen Eigenthü
lichkeit des Shakespeare-Dramas, in welcher die tragischen u
komischen Bestandtheile in den schärfsten Gegensatz zu einand
wie in Heinrich IV., gestellt sind. In dieser Eigenthümlichkeit l
Tieck im Fortunat das Glücklichste geleistet. Aber die starke I
vorzugung der komischen Elemente, namentlich im Fortunat, v
anlasste den Dichter, sowohl den Octavian als auch den Fortu
in zwei Theilen zu componiren und jedem der beiden Doppeldran
noch ein Vorspiel voranzusenden. Er liess sich auch hier du
den Vorgang Shakespeare's in den beiden Theilen Heinrich IV. l
stimmen. In diesen beiden Theilen haben die komischen Scen
nicht einen episodischen Charakter, sondern eine so grosse A
dehnung, dass sie im ersten Theile Heinrich IV. die Hälfte
Dramas ausmachen; welche charakterisirende Bedeutung diese l
mischen Scenen in beiden Theilen für das Wesen und Thun
Prinzen Heinrich auch haben, der geistreich und überlegen, wie
ist, von dem Humor der niedrigen und gemeinen Sphäre des Leb
angezogen wird, dem aber auch diese gemeine Welt durch ihre s
steigernde Gemeingefährlichkeit im zweiten Theile sich entfremd
so glaubt man doch im ersten Theile das persönliche Behagen d
Dichters wahrzunehmen, der sich darin gefällt, selbst auf Kost
der dramatischen Einheit in dieser Darstellung der niederen W
die Genialität seines Humors in den reichsten Abstufungen und
individuellen Farben glänzen und leuchten zu lassen. Etwas Ael
liches glaube ich in Tieck's Fortunat wahrzunehmen, die Neigu
zur Darstellung komischer Scenen und Charaktere, welche Tie
mit einer hervorragenden komischen Begabung verbindet, veranlas
ihn, das komische Element im Fortunat zu bevorzugen und ni
minder dem Drama die Ausdehnung in zwei Theilen zu geben,
dass auch der feinsinnige, aber liebevoll urtheilende Solger in d
ersten Theile des Fortunat eine zu grosse Ausführlichkeit findet.[1]

Die Elemente in Shakespeare's Werken, welche Tieck vorzu

[1]) Solger's Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 504.

weise liebte, das Mährchenhafte, Musikalisch-Lyrische, das Ahnungsvolle haben auch in der Periode noch seine Dichtung beschäftigt, welche man als die novellistische bezeichnen kann. Diese Elemente treten in den Novellen Tieck's, in welchen er Einzelheiten aus Shakespeare's Leben darstellt, in dem „Fest zu Kenilworth" und in den beiden Theilen von „Dichterleben" sehr stark hervor. Es ist ein sehr schöner Gedanke Tieck's, dass er den jugendlichen, unbekannten Shakespeare zwischen zwei Dichter des Zeitalters stellt, welche, wie Greene und Marlow, bereits durch Ruf anerkannt waren, deren trüber und fleckenvoller Glanz aber vor dem aufgehenden reinen Gestirn Shakespeare's erbleicht. In der Person des noch unbekannten Shakespeare ist die Bescheidenheit und Mässigung dem Uebermuth und der Wildheit Marlow's und der Charakterlosigkeit und dem Selbstverlust Greene's entgegengestellt, welche beide ein klägliches Ende nahmen. Man hat es getadelt[1]), dass Tieck in „Dichterleben" aus Shakespeare „einen solchen weichen, gefühleplätschernden, empfindseligen Jungen hat machen können, der wie kein anderer Dichter ganz Mann ist." „Der Held", sagt Vischer weiter, „ist zu weich, nirgends ist der spritzende Most seines derbgesättigten Wesens, sein cynischer Humor, seine Energie und Furchtbarkeit zu erkennen."

Indessen ist doch etwas von jener Mannhaftigkeit Shakespeare's, welche besonders in den historischen Dramen so gross hervortritt, nicht unerwähnt gelassen; es ist wieder ein schöner Gedanke Tieck's, dass im zweiten Theile von „Dichterleben" der Vater Shakespeare's, welcher in dem Schauspiel und den Schauspielern nichts sieht als plumpe Possenreisser und verlornes Gesindel und daher auch von seinem Sohne herbe sich abgewendet hat, gerade durch die patriotische Grösse in Shakespeare's Dramen, durch die berühmte Stelle Gaunt's „Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland etc." für den Sohn wieder gewonnen wird. Aber immer ist es für Tieck's Auffassung sehr bezeichnend, dass er die lyrischen und phantastischen Elemente Shakespeare's am meisten betont und dass Shakespeare's Sonette im zweiten Theil der Novelle die Quelle sind, aus welcher Tieck das Biographische des Helden schöpfte, dass die Aufführung von Romeo und Julie es ist, welche den Mittelpunkt des ersten Theils der Novelle „Dichterleben" bildet, dass von diesem lyrisch so reich gestimmten Drama Marlow sich mit seiner ganzen Kunst vernichtet fühlt, dass er die episch-lyrische Dichtung Shakespeare's

---

[1]) Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, zweites Heft, p. 9. R. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur etc. I, p. 275.

„Venus und Adonis" preisend erhebt, dass im zweiten Theile der Novelle Southampton gerade an „Verlorner Liebesmühe" so besonderen Gefallen findet. Während Gervinus in der humoristischen Erzählung von der Feenkönigin Mab einen Shakespeare fremden Ton der Beschreibung findet, ist Marlow bei Tieck von derselben gerade hingerissen: „Die einzige wundersame Erzählung von der Feenkönigin Mab, sagt er zu Greene, ist mehr werth, als was wir je geschrieben haben und schreiben können; was sage ich, wir? Dieser zufällige Nebenjuwel im Kranz des Gedichts überherrscht an Glanz und Kostbarkeit Alles, was man bis jetzt auf dem englischen Theater gehört hat."[1]) Wie hier die Liebe Shakespeare's zu der Sage und Mährchenpoesie seines Zeitalters hervortritt, so giebt Tieck in dem „Fest zu Kenilworth" diese Liebe dem Knaben Shakespeare, welcher die Sage mit gläubig poetischem Sinne für Wahrheit nimmt; dieser Mährchenneigung entspricht die Benutzung des astrologischen und chiromantischen Aberglaubens im ersten Theile von Dichterleben, wo ein Zauberer dem Greene und Marlow ihren unheilvollen Tod, dem noch unbekannten Shakespeare den strahlendsten Ruhm weissagt.[2]) —

In einem ähnlichen Verhältnisse wie Tieck stehen auch andere Dichter der romantischen Schule zu Shakespeare, z. B. J. von Eichendorff. Der Ezelin von Romano dieses Dichters ist im Bunde von Macbeth und Wallenstein der dritte und schwächere. Macbeth steigt tief in's Blut und sucht die durch Mord erlangte Krone durch fortgesetzten Mord zu befestigen; Wallenstein verräth seinen Kaiser um einer Krone willen; Ezelin von Romano pflanzt seine eigene Fahne statt der kaiserlichen auf und trachtet nach selbständiger Herrschaft über Italien. Wie Macbeth durch die Ermordung der Familie Macduff's die Rache des letzteren herausfordert und ihr erliegt, so hat Ezelin durch den Blutbefehl gegen Adolar von Lavelongo[3])

[1]) Tieck's Schriften XVIII, p. 152.

[2]) Ibid. p. 128.

[3]) Adolar von Lavelongo, von Mördern bedroht, sucht das verbrecherische Attentat so vergeblich abzuwehren, wie Clarence in Richard III. Adolar stürzt sich aus dem Fenster und findet seinen Tod wie Arthur im König Johann. Als Pembroke und Salisbury im König Johann den Leichnam Arthur's sehen, rufen sie aus (IV, 3):

O Tod! Auf reine Fürstenschönheit stolz!
Die Erde hat kein Loch, die That zu bergen
Der Mord, als hasst er, was er selbst gethan,
Legt's offen dar, die Rache aufzufordern.

In Bezug auf Adolar sagt Pelavicino in Eichendorff's Ezelin (Königsberg 1828):

O hättet ihr gesehn den jungen Leib,
Gebrochen, bleich, zerschmettert auf den Steinen!

sich in Magold, dem Vater Adolar's, einen Rächer heraufbeschworen, dessen Gefangener er wird. In dem Verhältniss Ezelin's zu Magold von Lavelongo wiederholt sich ein Zug aus Macbeth's Verhältniss zu Banquo.[1]) Macbeth vertraut den Hexen, Ezelin den Träumen, Ahnungen, Wahrsagungen, Sternen. Beide sehen sich getäuscht.[2])

Und drüber hin der seidnen Locken Fülle,
Als hätt' der Tod, der eignen That sich schämend,
Verdecken wollen das zerstörte Bild.

[1]) Wie dem Macbeth der Geist des ermordeten Banquo erscheint, so glaubt Ezelin den Magold, zu dessen Ermordung er den Pelavicino glaubt gewonnen zu haben, wahrzunehmen (p. 193):

Da richtet die Gestalt sich langsam auf,
Die grausen Flügel spreitet rings der Sturm,
Und Magold, den erschlagenen, erkannt ich.
Derweil wuchs er und wuchs entsetzlich -- nieder
Drückt die gewalt'ge Wucht uns — und zu lachen
Begann der Todte durch den Sturm so grässlich,
Dass mir das Blut erstarrte in den Adern.

Ezelin gesteht p. 199:

Es ist zu spät,
Zu tief im Blute wat' ich schon,

wie Macbeth (III, 5) sagt:

Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Dass, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär' als durch zu gehn.

Der Ermordung Adolar's sich bewusst, wie Macbeth's Seele von dem an der Familie Macduff's vollbrachten Morde beschwert ist, will der eine nicht gegen Magold von Lavelongo, der andere nicht gegen Macduff kämpfen. Ezelin sagt zu Magold:

Von allem, was da athmet auf der Erde,
Und was der Abgrund Grauenhaftes birgt,
Nur dich, — von allen dich allein nur fürcht' ich.

Macbeth zu Macduff (V, 7):

Von allen Menschen mied ich dich allein;
Du mach dich nur zurück, mit Blut der Deinen
Ist meine Seele schon zu sehr beladen.

[2]) Macbeth V, 7:

Und keiner trau dem Gaukelspiel der Hölle,
Die uns mit doppelsinn'ger Rede äfft,
Die Wort nur hält dem Ohr mit Glückverheissung
Und es der Wahrheit bricht.

Ezelin p. 252 und 225:

Dort war's — Bassano — Teufelsspiel — Cassano. —
Verfluchter Doppelklang! Zusammenstürzt
Jedwede Brücke, die ein kühn Vertraun
Sich über'n trüben Strom der Zeiten schlug,

Das Grauenvolle des Mordes, welchem der gnadenreiche Duncan erliegt, wird im Macbeth auch von der Natur mitempfunden: so verkündet auch im Ezelin die Nacht schwere Vorgänge.[1]) Das Ahnungsvolle, Träumerische, Nächtliche hat in Eichendorff's Dramen grosses Uebergewicht; die lyrischen Stimmungen in dunklen, schwermüthigen Liedern sind gehäuft; dazwischen fallen die komischen Scenen grell hinein, welche von dem Vorgange Shakespeare's in Heinrich IV. hervorgerufen zu sein scheinen und in Wort, Witz, Bild und Situation eine umfangreiche Anleihe gemacht haben. Der Falstaff des Dramas „Ezelin" soll Mercutio sein; sein Charakter, seine Gestalt und sein Witz sind gebildet aus den Elementen, welche sich bei Shakespeare in Falstaff, Bardolf und Parolles (in Ende gut Alles gut) finden. Er ist genusssüchtig wie Falstaff und trägt das Gepräge der Genusssucht in seinem Kupfergesicht wie Bardolf; er ist feig wie Falstaff und sucht seine Feigheit durch Witz und Prahlerei zu verdecken und zu beschönigen wie Falstaff; seine Prahlerei ergeht sich in schwülstigen Ausdrücken, durch welche das Uebermässige parodirt wird; der hohle Prahler hat ein ähnliches Schicksal wie Parolles.[2]) Mercutio's Witze überhaupt bestehen in einer Blumen-

Wenn selbst der Himmel treulos spielt mit Worten!
Nein, nein! — Bassano nannte Ugolin.

[1]) Lenox im Macbeth II, 2:

Die Nacht war stürmisch: wo wir schliefen, heult es
Den Schlot herab, und wie man sagt, erscholl
Ein Wimmern in der Luft, ein Todesstöhnen,
Ein Prophezein in fürchterlichem Laut,
Von wildem Brand und grässlichen Geschichten,
Neu ausgebrütet einer Zeit des Leidens.
Der dunkle Vogel schrie die ganze Nacht durch;
Man sagt die Erde bebte fieberkrank. Vgl. II, 3

In Ezelin sagt Gorgia p. 203:

Diese Nacht
Führt wunderliche Heimlichkeit im Schilde.
Die Hähne in den Dörfen rings erwachten
Noch lang vor Mitternacht, und riefen aus
Den neugebornen Tag als wie zur Warnung.
Die Rosse in dem Lager schlafen nicht
Und stampfen schauernd mit weit offnen Nüstern,
Als spürten sie Gespenster in der Luft. —

[2]) Im Ezelin p. 176 sagt Zilie zu Mercutio: An dir, Hauptmann Mercutio, ist nichts Ehrliches als deine Nase, die sich wenigstens nicht verstellen kann; p. 212 sagt Zilie zu Jakob: — vor dem Mercutio hüte dich, das ist ein wurmstichiger Schuft, dem der Schimmel der Lasterhaftigkeit den Kopf grau gemacht hat; eine falsche Münze,

lese, welche er aus Shakespeare entlehnt und mit einigen Modificationen sich zu eigen gemacht hat.[1])

der das blanke Kupfer auf Nase und Backen hervorkommt. In Shakespeare's Heinrich IV. I, 3. 3 sagt Falstaff in Bezug auf Bardolf: Was nennt ihr reich? Lasst ihn seine Nase ausmünzen, seine Backen ausmünzen, ich zahle keinen Heller. Ezelin p. 45 Mercutio: Pfui über alle Memmen; p. 180: Pfui über feige Miethlinge! Falstaff (Heinrich IV. I, 2. 4): Hol' die Pest alle feigen Memmen! — Zu seinen bombastischen Reden benutzt Mercutio die parodirenden Uebertreibungen Percy's. Ezelin p. 181:

Das kranke Weltall, sich die Rippen haltend,
Thut kreissend auf den ungeschlachten Mund
Und speit nichts aus, als Plünd'rung, Krieg, Karthaunen.
— — — — — — — — — — — — — —
Als Tod dann sitzt er auf dem Kriegeswagen,
Der über Städte, Volk zermalmend fährt,
Und käut und schlingt Ross, Reiter und Provinzen,
Bleibt doch ein dürrer, hungriger Gesell.

Vergl. Percy in Shakespeare's Heinrich IV. I, 3. 1:

Die krankende Natur bricht oftmal aus
In fremde Gährungen; die schwangre Erde
Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt,
Durch Einschliessung des ungestümen Windes
In ihrem Schooss, der, nach Befreiung strebend,
Altmutter Erde ruckt und niederwirft
Kirchthürm' und moos'ge Burgen.

Faulconbridge in Shakespeare's König Johann II, 2:

Ha, nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefern;
Der Krieger Schwerter sind ihm Zähn' und Hauer,
So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend,
In unentschied'nem Zwist der Könige. —

Mercutio (Ezelin p. 182):

Ist das 'ne Welt, um Karten drin zu spielen?

Percy in Heinrich IV. I, 2. 3:

Ist das 'ne Welt zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?

Die burleske Scene, in welcher Parolles in Ende gut Alles gut (IV, 3) entlarvt wird, ist im Ezelin p. 247 nachgeahmt, indem Mercutio zum Tode verurtheilt, mit verbundenen Augen sein Ende erwartet, aber wie Parolles mit Verachtung zum Leben begnadigt wird.

[1]) Mercutio (Ezelin p. 65) beschreibt „seine Grete“: Die solltet ihr kennen, ein gutes, vertrauliches Mädchen, und gewachsen wie ein Bienenstock, überall egal rund. Dromio von Syracus (Komödie der Irrungen III, 2): Sie ist kugelförmig wie ein Globus. — Mercutio (Ezelin p. 70) beschreibt sich selbst! Ein wahrer Juwel, seine Nase funkelt ordentlich; Dromio von Syracus (Komödie der Irrungen III, 2): O Herr, auf ihrer Nase, die über und über mit Rubinen, Saphiren und Carfunkeln staffirt ist. — Das Gespräch Ziliens und Mercutio's (Ezelin p. 72) lautet: Zilie: Euer Gesicht ist mir schon recht zuwider. Eure Zunge ist schneller als euer Witz. Mercutio: Desto besser, so ist noch Hoffnung, dass sie ihn endlich einholt. Zilie: Es wird mich in der That freuen, eure Gesellschaft genossen zu haben. — Mercutio: Bitte gehorsamst,

es kann mir nichts schmeichelhafter sein als das abgekürzte Vergnügen eures Umgangs Zilie: Lebet wohl und gedenket meiner in der allergrössten Entfernung. Vgl. Shakespeare's Wie es euch gefällt III, 2: Jaques: Ich danke euch für geleistete Gesellschaft, aber meiner Treu, ich wäre eben so gerne allein gewesen. Orlando: Ich auch, aber um der Sitte willen danke ich euch gleichfalls für eure Gesellschaft. Jaques: Der Himmel behüt' euch! Lasst uns so wenig zusammenkommen wie möglich. Orlando: Ich wünsche mir eure entferntere Bekanntschaft. — Mercutio (Ezelin p. 247): Mir ist immer prophezeit worden, dass ich auf dem Galgen sterben soll, das ist mein Trost. Denn was der liebe Gott einmal beschlossen hat, darin lässt er sich von solchem hundsföttischem Volk nicht confus machen. Shakespeare's Sturm I, 1: Der Kerl gereicht mir zum grössten Trost; mir däucht, er sieht nicht nach dem Ersaufen aus: er hat ein ächtes Galgengesicht. Gutes Schicksal, bestehe darauf, ihn zu hängen. Mach' den Strick seines Verhängnisses zu unserm Ankertau, denn unsres hilft nicht viel. — Mercutio zu Zilie (Ezelin p. 177): Quittirt die Jungfrauschaft, die Mutter der Langeweile. Parolles zu Helena (Shakespeare's Ende gut, Alles gut I, 1): Das Jungfrauenthum, wie eine welke Hofdame, trägt eine altmodische Haube, ein Hofkleid, dem Keiner mehr den Hof macht. — Die verkleidete Zilie zu Mercutio (Ezelin p. 176): Hör', Mercutio, ich habe deine aufrichtige Nase und meinen falschen Bart satt. Mercutio: Ich glaube, ihr hättet lieber einen wirklichen Bart an euren Lippen (mit Anspielung auf Caraffa), obgleich er falscher ist als der eurige Der Narr zu der verkleideten Viola (Shakespeare's Was ihr wollt III, 1): Nun möge dir Jupiter das nächste Mal, dass er mehr Haare übrig hat, einen Bart zukommen lassen. Viola: Wahrhaftig, ich sage dir, ich verschmachte fast nach einem, ob ich gleich nicht wollte, dass er auf meinem Kinne wüchse.

Zum Kaufmann von Venedig.

Von

K. Elze.

Man sollte glauben, dass sich über ein so viel gelesenes und auf dem Repertoir fast aller Bühnen stehendes Stück wie der Kaufmann von Venedig längst eine übereinstimmende und allgemein anerkannte ästhetische Beurtheilung gebildet haben müsste; allein ganz im Gegentheil gehen die Auffassungen der Grundidee, die Ansichten über die Composition und die Urtheile über die Charaktere hier weiter aus einander als bei den meisten andern Werken unseres Dichters. Ein Jeder erfreut sich an der herrlichen Dichtung und bewundert sie, aber jeder versteht und erklärt sie nach seiner Weise. Das beweist unzweideutig, mit wie viel Recht Gervinus in der Verschiedenheit der Gesichtspunkte, aus denen sich Shakespeare's Dramen auffassen lassen wie in dem Umstande, dass man selbst nicht ohne einen gewissen Grad und Schein von Richtigkeit mehrere Ansichten über einerlei Stück aufstellen kann, einen Beweis für den Reichthum und die Vielseitigkeit dieser Werke erkennt. Nach Horn beruht der Kaufmann von Venedig 'auf einer wahrhaft grossen, tiefsinnigen, höchst erfreulichen, ja fast seligen Idee, auf der rein christlichen von der versöhnenden Liebe und der vermittelnden Gnade im Gegensatze des Gesetzes und des sogenannten Rechtes.' Ulrici findet die ideelle Einheit in dem Spruche: *Summum jus summa injuria,* und Rötscher modificirt diese Ansicht dahin, dass unser Schauspiel offenbar die Dialektik des abstracten Rechts zu seiner innersten Seele hat. 'Mit dem Ausdruck: Dialektik des abstracten Rechts, fährt er fort, bezeichnen wir diejenige Entwickelung, in welcher sich das abstracte Recht durch sich selbst, d. h. durch seine eigene Natur, in seiner Nichtigkeit erfährt, mithin sich da in sich

selbst aufhebt, wo es das menschliche Leben regieren und sich als die absolute Macht behaupten will. Das abstracte Recht ist das Recht des Buchstabens, der starre Ausdruck des Gesetzes, das mit Ausschluss aller andern Seiten des Lebens sich als die alleinige Macht durchführen will, wodurch es zum höchsten Unrecht gegen den sittlichen Geist wird.' Im Gegensatz zu diesen drei, einander sehr nahe verwandten Auffassungen, nach denen der Schwerpunkt des Stückes in Portia's Lobrede auf die Gnade liegt, führt Gervinus aus, dass der Dichter im Kaufmann von Venedig das Verhältniss der Menschen zum Besitze habe darstellen wollen. 'Das Verhältniss der Menschen zum Besitze, zum Gelde prüfen, sagt er, heisst ihren innern Werth auf die feinste Wage legen und von einander scheiden, was am Unwesentlichen, an den „auswendigen Dingen" hängt, und was sich in innerer Natur zu einer höhern Bestimmung in Beziehung setzt.' Der Gott der Welt, das Geld, sei nach Shakespeare das Bild des Scheins, das Symbol alles Aeusserlichen. Hieran knüpft Hebler an[1]), indem er den Grundgedanken des Stückes in dem Kampfe gegen das Scheinwesen findet, das hier keineswegs bloss symbolisch, sondern sehr plastisch und klassisch dargestellt sei. Die Kästchen seien Symbole des Scheins überhaupt und insbesondere desjenigen Scheins, welcher menschlichen Werth und Unwerth einhülle. Die ächte Wesenheit, die unter dem Schein verborgen sei, trage überall den Sieg über diesen davon. Nach dieser Auffassung enthält Bassanio's Rede bei der Kästchenwahl den Schlüssel der Dichtung und man kann nicht leugnen, dass sie darauf ein nicht geringeres Anrecht besitzt als Portia's Apotheose der Gnade. Kreyssig endlich bekennt die Unmöglichkeit, die mannigfaltigen, weit aus einander gehenden und theilweise sich entgegengesetzten Elemente des Stückes unter Eine Grundidee zusammenzufassen. Er macht geltend, dass in Shakespeare's heitern Dramen die verschiedenartigsten Motive zu einheitlicher Wirkung zusammengreifen, und dass es darauf ankomme, in den bunt contrastirenden Erscheinungen das gemeinsame Gesetz zu erkennen, nicht aber dieses aus einem einzelnen Symptom zu construiren. Dazu werde denn in der Regel ein höherer und freierer Standpunkt gewählt werden müssen, als der einer durch das Stück einfach zu exemplificirenden moralischen Lehre. Als wesentliches und überall wiederkehrendes und bestimmtes Moment des in unserm Stücke entfalteten Lebens stelle sich aber die Wahr-

---

[1]) Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Ein Versuch über die sogenannte Idee dieser Komödie. Von R. A. C. Hebler. Bern, 1854. S. 42 fg. 110.

nehmung heraus, dass dauerndes Gedeihen, sicherer, praktischer Erfolg nur erreicht wird durch Maasshalten in allen Dingen, durch kluge Benutzung und heiteres Ertragen der gegebenen Verhältnisse, gleich weit von trotzigem Anstürmen und von feiger Ergebung — was denn doch wieder auf eine moralische Lehre hinauslaufen würde, wenn gleich in etwas loserer Fassung. 'Starkes Gefühl und klarer, sicherer Verstand, so schliesst Kreyssig seine Vorlesung, halten sich in dem das Ganze beherrschenden Charakter die Wage, das Glück begünstigt die Rechtschaffenen, insofern sie kühn und klug um seine Gunst sich bewerben: der starre Idealismus aber zeigt sich, wenn auch unendlich liebenswürdiger und achtbarer, so doch kaum minder gefährlich, als die verhärtete Selbstsucht.'

Kreyssig hat hier insofern ein sehr beherzigenswerthes Wort gesprochen, als gerade unser Stück recht deutlich zeigt, dass irgend ein Satz oder eine Formel, sei sie moralisch, juristisch, philosophisch oder was immer, zur vollen und rückhaltlosen Erschliessung eines Dichtwerkes nicht ausreicht. Das Exempel wird nie völlig aufgehen, da der Dichter nicht von Begriffen, sondern von Anschauungen ausgeht. In der That haben sich fast sämmtliche genannte Aesthetiker beim Kaufmann von Venedig zur Annahme einer Nebenidee — um diesen Ausdruck zu gebrauchen — neben der Hauptidee genöthigt gesehen. Ulrici sagt, wenn man den leitenden Gedanken, das Grundmotiv der Composition bis in seinen Grund und Quell verfolgen wolle, so könne man sagen: die Dichtung bewege sich auf dem Boden des grossen allgemeinen Gegensatzes zwischen Schein und Wesen, zwischen täuschender, gleissnerischer Form und wahrem Inhalt. Gervinus findet, dass wesentlich das Verhältniss des äussern Besitzes zu einem ganz innerlichen Hange, zur Freundschaft, hervortrete, so dass das Stück auch eben sowohl ein Lied von wahrer Freundschaft heissen könne, wie Timon von Athen zugleich eine Geschichte der Verschwendung und der falschen Freundschaft sei. Auch Simrock nennt den Kaufmann von Venedig einen 'wahren Codex der Freundschaft in allen ihren Abstufungen.'[1]) Hebler (82) endlich meint, unser Stück sei so reich und darin auch das Verhalten des Menschen zur geschlechtlichen Liebe so mannigfach charakterisirt, dass man es unter anderem recht wohl auch ein Lied von der Liebe nennen dürfe. An einer andern Stelle (73) macht ihn die Inschrift des bleiernen Kästchens geneigt, d i e Idee in unserm Stücke zu finden (die unstreitig a u c h darin liege): irgendwie aufopfern muss

[1]) Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. I, 215.

der Mensch, wenn nicht freiwillig, dann gezwungen. So sehen wir, wie die vermeintliche Grundidee überall gedehnt, erweitert und gemodelt werden muss, um dem Stücke gehörig angepasst zu werden.

Unter diesen Umständen lohnt es wohl der Mühe zu versuchen, ob sich nicht auf einem andern Wege sowohl den Anregungen, welche Shakespeare zu dem Stoffe geführt haben, als auch der leitenden Idee, welche er poetisch gestalten wollte, näher kommen lässt. Wie öfter hervorgehoben, waren es nicht sowohl die Fabeln als die Charaktere, welche auf Shakespeare die hauptsächlichste Anziehungskraft übten. Die psychologische Entwickelung und Darstellung der Charaktere besass einen vorzüglichen Reiz für ihn und in ihr beruht auch seine grösste Stärke und Kunst, wogegen die Fabel bei ihm eine verhältnissmässig untergeordnete Stelle einnimmt. Er ist der Charakter-Schöpfer und Charakter-Dichter *par excellence.* Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass das Verlangen, seine überlegene Kunst in der Charakteristik zu zeigen, ein Hauptbeweggrund war, der ihn zur Umarbeitung älterer Stücke veranlasste, wie dies u. a. Delius bezüglich des Timon von Athen erörtert hat (Sh. Jahrb. II, 339. 352. III, 182).[1]) Die kurze Inhaltsangabe, welche Stephen Gosson in der *School of Abuse* (1579) von einem ältern Stücke *'The Jew'* giebt, dass es nämlich *'the greediness of worldly chusers and bloody mindes of usurers'* dargestellt habe, lässt, wie Gervinus mit Recht bemerkt, kaum zweifeln, dass jenes Stück die vereinigten Geschichten von den Freiern der Portia und vom Wucherer Shylock behandelt habe, so dass dann Shakespeare auch im Kaufmann von Venedig bereits ein älteres Stück zur Benutzung vor sich gehabt hätte. Der Charakter des Wucherers dürfte es dann vermuthlich gewesen sein, welcher den Dichter vornehmlich zur Bearbeitung reizte. Allerdings schwebt diese Hypothese zu sehr in der Luft, als dass wir Gewicht auf sie legen dürften[2]); wir haben es glücklicher Weise

---

[1]) Scarcely one of Shakespeare's tragic characters was conceived by himself, sagt Skottowe (The Life of Sh. I, VII), was freilich cum grano salis zu verstehen ist.

[2]) Simrock (Quellen des Shakespeare I, 215) sagt zwar: 'Gosson lobt dies Stück [The Jew] und vermuthet, dass es Shakespeare umgeschrieben oder doch dem seinigen zu Grunde gelegt habe', allein diese letztere Angabe beruht auf einem Irrthum. Gosson sagt nichts dergleichen und konnte eine solche Vermuthung gar nicht aussprechen, indem seine School of Abuse bereits 1579 erschien, als Shakespeare erst 15 Jahr alt war und noch nicht an den Kaufmann von Venedig dachte. Die betreffende Stelle bei Gosson lautet vollständig: 'And as some of the Players are farre from abuse: so some of their Playes are without rebuke: which are as easily remembered as quickly reckoned. The twoo prose Bookes plaied at the Belsauage, where you shall finde neuer a woorde

auch gar nicht nöthig, da uns das Prototyp des Shylock über jede Hypothese erhaben vorliegt, nämlich in Marlowe's Juden von Malta, ohne welchen der Kaufmann von Venedig aller Wahrscheinlichkeit nach ungeschrieben geblieben wäre. Es ist auffällig, dass unseres Wissens noch kein deutscher Erklärer das Marlowe'sche Trauerspiel verglichen hat und dass von den Engländern die Beziehungen zwischen den beiden Stücken in Abrede gestellt oder doch nicht gewürdigt werden. Hallam (Introd. Lit. Eur. II, 170) erklärt Marlowe's Barabas nicht für würdig als Shylock's Prototyp betrachtet zu werden; doch lasse sich vielleicht glauben, dass er Shakespeare ein paar Ideen an die Hand gegeben habe. Dyce fertigt die Sache ebenso kurz ab.[1]) Er giebt zwar zu, dass Shakespeare mit dem Marloweschen Stücke sehr genau bekannt gewesen sei, 'aber, sagt er, dass er mehr als unbedeutende Winke daraus empfangen habe, wird von Niemandem zugegeben werden, der den Charakter des Barabas sorgfältig mit dem des Shylock verglichen hat'; die Sammlung sogenannter Parallelstellen aus beiden Stücken im Anhange zu Waldron's Ausgabe und Fortsetzung von Jonson's *Sad Shepherd* beweise nichts.[2])

Sehen wir selbst zu, was es mit den 'paar Ideen' und 'unbedeutenden Winken' auf sich hat. Dass wir bei Marlowe keine Charakteristik erwarten dürfen, welche sich derjenigen Shakespeare's irgendwie an die Seite zu stellen vermöchte, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Der Inhalt des Juden von Malta, so weit er uns angeht, ist in der Kürze folgender. Als die Türken vor Malta erscheinen, um den rückständigen, zehnjährigen Tribut beizutreiben, wendet sich der Statthalter der Insel, Ferneze, sofort an die Juden, um diesen die unerschwingliche Summe abzupressen; denn, sagt er zu ihnen:

Through our sufferance of your hateful lives,
Who stand accursèd in the sight of heaven,
These taxes and afflictions are befall'n.

---

without wit, neuer a line without pith, neuer a letter placed in vaine. The Iew and Ptolome, showne at the Bull, the one representing the greedinesse of worldly chusers, and bloody mindes of Usurers: The other very liuely discrybing howe seditious estates, with their owne deuises, false friendes, with their owne swoordes, and rebellious commons in their owne snares are ouerthrowne: neither with Amorous gesture wounding the eye: nor with slouenly talke hurting the eares of the chast hearers.' The Schoole of Abuse ed. by Edw. Arber p. 40.

[1]) The Works of Chr. Marlowe ed. by Al. Dyce. Lond. 1862. p. XXIV.

[2]) Leider vermögen wir über dieses Verzeichniss von Parallelstellen nicht aus eigener Kenntniss zu urtheilen.

An der Spitze der Judenschaft steht der unermesslich reiche Wu
Barabas, dessen schwer beladene Handelsschiffe so eben aus
Theilen der Welt zurückgekehrt sind. In seinem Hause be
sich ungeheure Speicher voll von Wein, Spezereien und ungemü
Golde; ausserdem hat er die kostbarsten Edelsteine und Pe
unendlicher Masse aufgehäuft.[1] Ein einziger seiner Dia
reicht hin

in peril of calamity
To ransom great kings from captivity;

er übertrifft also noch den Türkis, den Shylock von seiner L
halten und den Brillanten, den er für zweitausend Dukaten in
furt gekauft hat. Wie Shylock in alttestamentlichem Sinne s
Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt, so preist B
den Reichthum mit folgenden Worten:

These are the blessings promis'd to the Jews,
And herein was old Abraham's happiness:
What more may heaven do for earthly man
Than thus to pour out plenty in their laps,
Ripping the bowels of the earth for them,
Making the seas their servants, and the winds
To drive their substance with successful blasts?
Who hateth me but for my happiness?
Or who is honour'd now but for his wealth?
Rather had I, a Jew, be hated thus,
Than pitied in a Christian poverty;
For I can see no fruits in all their faith,
But malice, falsehood, and excessive pride,
Which methinks fits not their profession.
Haply some hapless man hath conscience,
And for his conscience lives in beggary.

---

[1]) Cellars of wine, and sollars full of wheat,
Warehouses stuff'd with spices and with drugs,
Whole chests of gold in bullion and in coin,
Besides, I know not how much weight in pearl
Orient and round, have I within my house;
At Alexandria merchandize untold;
But yesterday two ships went from this town,
Their voyage will be worth ten thousand crowns;
In Florence, Venice, Antwerp, London, Seville,
Frankfort, Lubeck, Moscow, and where not,
Have I debts owing; and, in most of these,
Great sums of money lying in the banco.

r andern Stelle fasst Barabas seinen Hass und seine Verder Christen in folgende Worte zusammen:

Some Jews are wicked, as all Christians are.

Judenthum und hartherzigster Wucher vertragen sich in eele, wie in der Shylock's; er bekennt selbst:

I have been zealous in the Jewish faith,
Hard-hearted to the poor, a covetous wretch,
That would for lucre's sake have sold my soul;
A hundred for a hundred I have ta'en.

her Weise geht er, ebenfalls wie Shylock, im krassesten s auf; die Welt mag seinetwegen untergehen, wenn er nur eibt:

— So I live, perish may all the world.

ihmt er sich seiner formalen Gerechtigkeit:

The man that dealeth righteously shall live;
And which of you can charge me otherwise?

elben Sinne sagt Shylock:

What judgment shall I dread, doing no wrong?

ser Barabas also führt das Wort für seine Glaubensgenossen handelt mit Ferneze, der ohne Umschweif folgende Bedinstellt. Erstens: der den Türken schuldige Tribut soll ausch von den Juden aufgebracht werden und zwar so, dass Hälfte seines Vermögens zahlt. Zweitens: wer sich weigert n, muss sofort Christ werden. Drittens: wer auch das versoll unbedingt sein ganzes Hab und Gut verlieren. Gegen dingungen wagt Barabas für seine Person Einsprache zu rist will er nimmermehr werden und was die Hälfte seines ns anbelangt, so giebt er dem Statthalter zu bedenken:

Half of my substance is a city's wealth.
Governor, it was not got so easily;
Nor will I part so slightly therewithal.

eze nun mit der dritten Bedingung droht, ist Barabas ur Zahlung der Hälfte bereit, allein Ferneze erklärt ihm, es zu spät, in Folge seiner Weigerung gehe er jetzt seines en Vermögens verlustig.

ils um wieder zu seinem Vermögen zu gelangen, hauptsäch- um wegen der ihm widerfahrenen Ungerechtigkeit Rache , beginnt Barabas nunmehr eine Reihenfolge der grauen- und unglaublichsten Schandthaten, bis er schliesslich — auch ylock's Vorbild — selbst in die Grube fällt, die er andern hat. In des Dichters Augen ist diese unerhörte Verbrecher-

laufbahn nichts als praktischer Macchiavellismus und er lässt demgemäss das Stück durch Macchiavelli als Prolog eröffnen. Obgleich die Welt meine, er sei todt, so lässt sich Macchiavelli vernehmen, so sei doch seine Seele nur über die Alpen geflogen und jetzt, nach dem Tode des Herzogs von Guise, komme er von Frankreich herüber um England kennen zu lernen und mit seinen dortigen Freunden fröhlich zu sein. Er werde von denen bewundert, welche ihn am meisten hassten, und obschon einige öffentlich gegen seine Bücher sprächen, läsen sie dieselben doch insgeheim und gelangten dadurch auf den Stuhl Petri. Religion erachte er nur für ein kindisches Spielzeug und halte nichts für Sünde als Unwissenheit.

Birds of the air will tell of murders past!
I am asham'd to hear such fooleries.

— — — — — — — — — — — —

Might first made kings, and laws were then most sure
When, like the Draco's, they were writ in blood.

Doch er sei nicht gekommen eine Vorlesung in England zu halten, sondern um die Tragödie von einem Juden darzustellen,

Who smiles to see how full his bags are cramm'd;
Which money was not got without my means.
I crave but this, — grace him as he deserves,
And let him not be entertain'd the worse
Because he favours me.

Die Rohheit dieses sich in Blut wälzenden und unmögliche Greuel gebärenden Macchiavellismus hat Shakespeare glücklicher Weise hier wie anderwärts beseitigt. Wie sehr derselbe jedoch nach dem Geschmack des englischen Volkes war, beweist der Umstand, dass nach Shakespeare Chapman mit Beifall dazu zurückkehren konnte; seine *Tragedy of Alphonsus* z. B. lässt darin wie auch hinsichtlich des Styls erkennen, dass ihr nicht Shakespeare, sondern Marlowe als Vorbild gedient hat.

Haben nun zwar diese Rachethaten des Barabas nichts mit dem Kaufmann von Venedig gemein, so ist doch noch ein anderer Punkt von schlagender Aehnlichkeit übrig. Barabas hat nämlich wie Shylock eine einzige Tochter, die kaum vierzehnjährige Abigail[1]),

---

[1]) Auch Shakespeare's Julie ist bekanntlich noch nicht ganz vierzehnjährig. — Nach Andern stammt die Entführungsgeschichte der Jessica aus dem Novellino des Massuccio di Salerno (um 1470). Dunlop, Skottowe Life of Shakespeare I, 322 fg. und Drake (Paris 1838) p. 527. Es ist sehr möglich, dass Shakespeare auch diese Novelle gekannt haben mag.

— one sole daughter whom I hold as dear
As Agamemnon did his Iphigen.

Beiläufig mag bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass sich Barabas ganz unjüdisch öfter in lateinischen und spanischen Citaten ergeht, während Shylock auch in seiner steten Bezugnahme auf das alte Testament und nur auf dieses ein wirklicher und ächter Jude ist. Von Abigail's Mutter ist nirgends die Rede, während diejenige Jessica's wenigstens im Vorbeigehen einmal erwähnt wird. Barabas liebt seine Tochter allerdings wie Agamemnon die seinige, d. h. er opfert sie seinen Racheplänen, indem er sich ihrer als Werkzeuges bei seinen Verbrechen bedient. Abigail kommt bald zum Bewusstsein der schändlichen Rolle, welche der Vater sie spielen lässt, allein ihr töchterliches Gefühl hält anfänglich diesem Bewusstsein die Wage. Sie sagt:

Though thou deservest hardly at my hands,
Yet never shall these lips bewray thy life.

Ganz wie Jessica hegt Abigail ein Liebesverhältniss zu einem Christen, Don Mathias, und denkt daran ihn zu heirathen; Barabas ist jedoch dagegen, nicht so sehr weil der Geliebte ein Christ, sondern mehr noch, weil er arm ist. Aber auch Don Lodowick, Ferneze's Sohn, ist in das schöne Judenmädchen verliebt und begehrt sie gleichfalls zur Ehe. Barabas aber, dessen Rachsucht gegen Don Lodowick's Vater keine Grenzen kennt, weiss es mit Hülfe der nur allzugehorsamen Tochter anzustiften, dass sich ihre beiden Liebhaber gegenseitig umbringen müssen. Der Greuel müde geht Abigail endlich in ein Kloster, das in ihres Vaters eigenem Hause errichtet worden ist, und wird dort, nachdem sie ihre und ihres Vaters Schuld gebeichtet, mit den übrigen Nonnen durch einen Reisbrei vergiftet, den ihr Vater ihnen hat in's Haus schaffen lassen.

Kann es hiernach noch zweifelhaft sein, dass wir hier, wenn nicht das Prototyp, so doch den Keim und Anstoss zum Shylock vor uns haben? [1]) Für den Herzenskündiger Shakespeare war es

[1]) Nicht unerwähnt mag hierbei bleiben, dass das handschriftliche Stück 'Der Jud von Venedig' (auf der Wiener Bibliothek), von welchem Genée eine kurze Analyse giebt, die Hauptzüge aus Marlowe's Juden und Shakespeare's Kaufmann zu Einem Stücke verschmilzt. Der Jude heisst wie bei Marlowe Barabas; zur Ausführung seiner Rache begiebt er sich, als Soldat verkleidet (!), mit dem Prinzen von Cypern — Cypern ist nämlich an die Stelle von Malta getreten — nach Venedig und nennt sich dort Joseph. Der Prinz von Cypern wirbt hier um die Tochter eines Rathsherrn, Anciletta, und Barabas-Joseph schiesst ihm gegen ein Pfund Fleisch 2000 Dukaten vor. Anciletta spielt dann die Rolle der Portia. Diese Wiener Komödie ist nach Genée 'nicht vor

eine Versuchung, der er nicht widerstehen konnte, diesen Barab zu einem wirklichen jüdischen Wucherer auszugestalten, den phrase haften und unmöglichen Verbrecher zu einem wirklichen Mensch mit menschlichen Motiven, Leidenschaften und Handlungen umz schaffen. Barabas war, wenn irgend einer, der Mann, der sich zu Träger des Rechtshandels über das Pfund Fleisch eignete; er sta durch seine Selbstsucht und Rachgier in Folge des ihm angethan Unrechts, nicht allein als ein unversöhnlicher Feind der Christen sondern bot zugleich durch seine Tochter eine Handhabe zu Ve bindungen entgegengesetzter Art mit der christlichen Welt dar. ist uns demnach nicht zweifelhaft, dass wir nicht sowohl den Pec rone, als den Marlowe'schen Barabas mit seiner Tochter als de eigentlichen Ausgangspunkt für Shakespeare's Stück zu betracht haben. Die Novelle im Pecorone lässt nicht nur den Charakter d Juden völlig unausgeführt, sondern kennt auch keine Tochter de selben. Aber auch eine weitere Ideenverbindung, welche von de Marlowe'schen Stück zu der italienischen Novelle hinführte, schei erkennbar.

Wie bemerkt, ist Barabas unermesslich reich; Marlowe's Pha tasie hat förmlich geschwelgt in der Schilderung seines Reichthum Zu den bereits angeführten Stellen mag noch der Monolog hinz gefügt werden, mit welchem Barabas das Stück eröffnet, indem der Bühnenweisung zufolge mit Haufen Goldes vor sich in sein Komtor sitzt:

So that of thus much that return was made;
And of the third part of the Persian ships
There was the venture summ'd and satisfied.
As for those Samnites, and the men of Uz,
That bought my Spanish oils and wines of Greece,
Here have I purs'd their paltry silverlings.
Fie, what a trouble 'tis to count this trash!
Well fare the Arabians, who so richly pay
The things they traffic for with wedge of gold,
Whereof a man may easily in a day
Tell that which may maintain him all his life.

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — —

dem Ende des 17. Jahrhunderts verfasst', doch wurde bereits 1626 eine 'Comödia Josepho Juden von Venedigk' (also muthmasslich dieselbe) zu Dresden aufgefü Rud. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen (Leipzig, 1870) S. 164 f. 40

Give me the merchants of the Indian mines,
That trade in metal of the purest mould;
The wealthy Moor, that in the eastern rocks
Without control can pick his riches up,
And in his house heap pearl like pebble-stones,
Receive them free, and sell them by the weight;
Bags of fiery opals, sapphires, amethysts,
Jacinths, hard topaz, grass-green emeralds,
Beauteous rubies, sparkling diamonds,
And seld-seen costly stones — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
This is the ware wherein consists my wealth;
And thus methinks should men of judgment frame
Their means of traffic from the vulgar trade,
And as their wealth increaseth, so inclose
Infinite riches in a little room.

Auch anderswo kommt Barabas immer wieder mit dem sinnlichsten, fast möchten wir sagen üppigsten Wohlgefallen auf seine Portugalöser, seine Steine und Perlen zurück. Wir sehen mit Einem Worte jenen Traum fabelhaften Reichthums ausgemalt, den wohl jeder Dichter einmal geträumt oder sich doch von ihm berührt gefühlt hat, und zwar um so mehr als die Dichter seit Homer's Zeiten zur Armuth verurtheilt gewesen sind. Hogarth hat diesen Zug der dichterischen Phantasie satyrisirt, indem er seinen unglücklichen Poeten im Abgrunde seiner Armuth seine Dachstube mit einer Karte der Peruanischen Goldbergwerke ausschmücken und eine Abhandlung über die Bezahlung der englischen Nationalschuld schreiben lässt. Sollte Shakespeare, der so reich an äusseren und inneren Erfahrungen war, allein von dieser poetischen Schwäche frei gewesen sein? Er müsste nie die Bitterkeit der Armuth erfahren, nie in dem Londoner Leben das Dichten und Trachten nach Besitz kennen gelernt, nie den gediegenen Reichthum der englischen Aristokratie gesehen haben, wenn wir das von ihm glauben sollten. In einem so hohen und edeln Geiste wie der seinige musste allerdings der Traum des Reichthums eine andere Gestalt annehmen als in einer jüdischen Krämerseele; ihm verkörperte sich das Glück irdischer Habe nicht in der Form von Brillanten und Perlen, sondern wie später auch bei Walter Scott in der Fülle von Grundbesitz. Es ist bekannt, mit wie glücklichem Erfolge er nach irdischem Besitzthum strebte und es zu einem für seine Verhältnisse sehr ansehnlichen Vermögen brachte. Er erwarb nicht nur Grundstücke in London

und Stratford, sondern scheint sich ganz gut auch auf anderweitige Geldgeschäfte verstanden zu haben. Es ist danach nichts weniger als undenkbar, dass er das Bedürfniss fühlen mochte, sich von allerlei äussern und innern Anwandlungen, die in Bezug auf Besitz und Reichthum an ihn herantraten, gleichsam poetisch zu befreien. Marlowe's Stück konnte auch aus diesem Gesichtspunkte seinen Eindruck auf ihn nicht verfehlen, und eben so musste auch die Geschichte von der Dame von Belmont dieselbe Saite seines Innern anschlagen.[1]) Hier trat ihm ein nicht minder unermesslicher Reichthum entgegen, der jedoch nicht in todten Steinen, sondern in einem lieblichen Lande und einer reichen Hafenstadt bestand, welche sich im Besitze einer jungen, schönen und lebenslustigen Dame befanden. Welch vortreffliches Gegenbild zum jüdischen Wucherer und Geizhals! Die Dame war von Freiern umworben, die nicht minder von ihrer Schönheit als von der Aussicht auf den Gewinn ihrer herrlichen Besitzungen angelockt wurden, welche sie selbst in nicht eben grossherziger Weise zu vermehren bedacht ist. Sie hat nämlich das Gesetz gegeben, dass jeder Freier, der die von ihr geforderte Probe nicht besteht, ihr sein Schiff und alle seine Habseligkeiten abtreten und vermögenslos heimkehren muss. So verliert Giannetto zwei Mal sein Schiff an sie und trägt erst beim dritten Male — durch den Verrath einer ihm gewogenen Zofe — den Sieg davon. Was die den Freiern auferlegte Probe anlangt, so ist sie im Pecorone so roh-sinnlicher Art, dass Shakespeare nicht umhin konnte, sie durch eine andere zu ersetzen.[2]) Er wählte dazu die aus den *Gestis Romanorum* stammende Geschichte von der Kästchen-Wahl, die sich wie von selbst in den Zusammenhang fügte. Die edeln Metalle, der Besitz und das Trachten danach, spielen auch hier ihre Rolle und es knüpft sich die Lehre daran, dass der Besitz an sich nichts ist, dass er eine Bedeutung nur durch das erlangt, was der Besitzer daraus macht, dass es schliesslich nicht darauf ankommt, was der Mensch hat, sondern was er ist. Die Dame von Belmont schuf also Shakespeare zur Idealgestalt der Portia, den Giannetto

---

[1]) Dunlop-Liebrecht (S. 262) und Delius (in der Einleitung zum Kaufmann von Venedig) nehmen an, „dass Shakespeare die Erzählung aus dem Pecorone durch eine jetzt verloren gegangene englische Bearbeitung kennen gelernt habe. Für eine solche Annahme liegt keinerlei thatsächliche Handhabe vor und es ist um nichts gewagter zu glauben, dass der Dichter Italienisch verstanden und die Geschichte im Original gelesen habe.

[2]) Simrock a. a. O. hat übrigens dies Probestück in verschiedenen andern, auch *deutschen Sagen* nachgewiesen.

zum Bassanio um; aus Giannetto's Pflegevater Ansaldo wurde der königliche Kaufmann, auf welchen der Dichter auch den Besitz der alle Meere befahrenden reichen Handelsschiffe aus Marlowe übertrug.[1]) Nerissa ist jene gutmüthige Zofe, die dem Giannetto das Geheimniss verräth und die im Pecorone den Messer Ansaldo heirathet, obwohl er dort schon als Grossvater geschildert wird; Shakespeare versah sie mit einem jüngern und passendern Liebhaber, Gratiano. Dass schliesslich noch der Clown mit seinem Vater hinzugefügt wurde, kann nicht auffallen. So haben wir alle Personen des Stückes beisammen. Aber wie hat Shakespeare alle diese Figuren in die wunderbarsten und vielfältigsten Beziehungen zu einander gebracht, wie hat er sie durch die verschiedensten und doch zu einer innern Einheit zusammenwirkenden Motive in Bewegung gesetzt, wie hat er alles zu einem mährchenhaften und doch innerlich wahren und glaublichen Ganzen verwoben, das noch heute nach Jahrhunderten Hörer und Leser gefangen nimmt, so dass sie sich trotz alles kritischen Sträubens demselben nicht entwinden können.

So sind wir auf einem andern Wege dahin gelangt, den Hauptgedanken des Stückes mit Gervinus — wenn auch in etwas anderer Auffassung — im Verhältniss des Menschen zum Besitze zu finden. Wie Gervinus mit Recht hervorhebt, ist Shakespeare gegen das Ende seiner Laufbahn im Timon von Athen nochmals auf diese Frage zurückgekommen, die trotz ihrer scheinbaren Alltäglichkeit doch eine der ersten Stellen unter den treibenden Factoren der menschlichen Gesellschaft einnimmt. Timon, ebenfalls im Besitze unendlichen Reichthums, ist recht eigentlich ein Gegenbild zum Shylock; er ist der unsinnige Verschwender, wie dieser der unsinnige Geizhals ist, denn Shylock ist eben so sehr Geizhals als Wucherer — und welcher Wucherer wäre es nicht? Für ihn ist der Reichthum der Götze, den er anbetet, das Besitzen an sich ist ihm Zweck und Genuss und er steht somit auf der niedrigsten Stufe, welche der Mensch dem Besitze gegenüber einnehmen kann, auf derselben Stufe wie Rabe und Elster auch. Sämmtliche vier Krösusse — Shylock, Antonio, Portia, Timon — mit ihren Umgebungen zeigen uns, dass

---

[1]) Dadurch wurde nicht allein dem königlichen Kaufmann die richtige Stellung gegeben, sondern zugleich auch der Charakter des Juden zu grösserer innerer Wahrheit und Geschlossenheit verdichtet. Ueberseeische Handelsunternehmungen sind kein Geschäft für einen jüdischen Wucherer, welcher nach dem Sprüchwort recht wohl weiss, dass das Wasser keine Balken hat und der sich lieber an das sichere Pfandgeschäft hält und seinen Reichthum ganz folgerichtig in Pretiosen anlegt, die eben so leicht zu verbergen und zu transportiren als schwer zu entwerthen sind.

Reichthum oder Besitz an sich nicht Glück, Armuth an sich nicht Unglück ist. Sein persönliches Glaubensbekenntniss über diesen Punkt, vielleicht auch seinen persönlichen Wunsch hat der Dichter der Nerissa in den Mund gelegt. 'Nach allem, was ich sehe, sagt diese I, 2, sind die eben so krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmässiges Loos, im Mittelstande zu sein. Ueberfluss kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger.' Aber der Dichter dringt tiefer als Nerissa mit ihrem Mutterwitz; nicht nur dass Ueberfluss eher zu grauen Haaren kommt, der Besitz führt auch zu sittlichem Verderben und Untergang, wenn er nicht sittlichen Zwecken dient; er selbst darf nie Zweck sein, wie bei Barabas und Shylock, sondern der rechte Mann muss im Gegentheil im Stande sein, den Besitz höhern Zwecken zu opfern, wie es die Inschrift des bleiernen Kästchens verlangt. Es kommt überall nicht auf das Haben, sondern auf das Sein an; das Haben ist nur die Schale, das Sein der Kern. Zugleich ist der Besitz, wie Gervinus ausgeführt hat, ein Prüfstein des Charakters. Diese Auffassung fliesst dann leicht in die andre über, dass der Besitz als ein Scheingut, das Sein dagegen als das wahre Wesen angesehen wird, und dass es sich danach in unserm Stücke um den Widerstreit zwischen Schein und Wesen handle.

Es ist darüber gestritten worden, ob Shylock ein tragischer oder komischer Charakter sei. Um diesen Streit einer endgültigen Schlichtung entgegenzuführen, bedarf es einer ziemlich weiten Ausholung. Schlegel lässt die Frage unerörtert und zählt nur den Juden Shylock zu den 'unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur beim Shakespeare Beispiele giebt.' Gottschall dagegen betrachtet ihn als eins der 'verrücktesten Scheusale in einer eben so unnatürlichen als widerwärtigen Fabel', als 'einen blutdürstigen Bajazzo, in welchem der Dichter zur Freude der Gründlinge im Parterre das auserwählte Volk lächerlich machte.' Nach Rümelin hat Shakespeare ohne Zweifel die ganze Partie mit Shylock noch zu dem Komischen gerechnet. 'Der Dichter, sagt er, führt hier in die sonnenhelle Handlung ein auf den ersten Anschein grausiges Element herein, das aber nur dazu dienen soll, die Lust und Freude zu steigern; ungefähr wie bei den Alten die Empuse und jetzt der Knecht Ruprecht, Niclas oder Pelzmärte in die Kinderstube tritt, um schliesslich doch nur den Jubel zu erhöhen. Der Leser ist ja gleich von vorn herein gewiss, dass der Jude der geprellte Theil sein und seine Tochter und sein Geld verlieren wird. Der Dichter hat ihm aus seinem reichen Schatz nur gleichsam *en passant* einige

tiefere Motive zugeworfen, das ist Alles. Aus dem Kreis der komischen Rollen tritt er aber desshalb doch nicht ganz [also doch etwas!] heraus.' Hebler (74) steht gleichfalls nicht an, den Shylock eine komische Person zu nennen, dessen Schicksal verhältnissmässig nicht härter, sondern eher gelinder ausfalle als das, welches andere komische Figuren bei Shakespeare, z. B. den Falstaff, zuletzt treffe. Gervinus ereifert sich, dass 'in dieser Zeit der Verwilderung von Kunst und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit so weit gehen konnte, aus diesem Auswurf der Menschheit auf der Bühne einen Märtyrer zu machen.' Ein Märtyrer ist er freilich nicht, aber mildernde Umstände müssen wir doch für ihn geltend machen. Shylock ist ein Wucherer, wenngleich nirgends ausdrücklich gesagt wird, dass er wie Barabas Hundert von Hundert genommen oder die Armuth gedrückt und ausgesogen habe. Nur an Einer Stelle (III, 3) wird derartiges angedeutet, indem Antonio Shylock's Hass gegen ihn aus diesem Grunde herleitet:

Er sucht mein Leben, und ich weiss warum:
Oft hab' ich Schuldner, die mir vorgeklagt,
Davon erlöst, in Buss' ihm zu verfallen;
Deswegen hasst er mich.

Shylock's eigene Version lautet anders; er schiebt den Ursprung des gegenseitigen Hasses dem Antonio zu und besteht wiederholt darauf, dass sein Gewinn ein rechtlicher sei und dass er bloss nutze, was sein eigen sei. Wir setzen jedoch geringes Vertrauen auf das, was Shylock rechtlich nennt und wenn auch der Dichter die Sache, wie er es liebt, einigermassen mit einem Schleier bedeckt hat, so lässt sich doch Shylock hierin nicht rein waschen. Aber wer hat ihn zum Wucherer gemacht? Wie ist es zugegangen, dass Besitz und Erwerb alles Sittliche in ihm erstickt haben, anstatt ihn wie den Antonio zu königlicher Freigebigkeit oder wie die Portia zu edelstem Lebensgenusse bei treuester Pflichtübung zu führen? Wir wissen keine andere Antwort auf diese Frage als: die Christen haben Shylock zu dem gemacht, was er ist. Es kommt uns nicht in den Sinn, Shakespeare Tendenzen unterzuschieben, obwohl eine solche Versuchung gerade bei unserm Stücke nicht allzufern liegen möchte. Mag es der Dichter beabsichtigt haben oder nicht, Shylock ist ihm unter der Hand zum Vertreter des Judenthums in seiner tiefsten Erniedrigung geworden und diese Erniedrigung ist unleugbar durch die Jahrhunderte lange staatliche und gesellschaftliche Knechtung herbeigeführt. Antonio und seine Freunde Gratiano, Salarino u. s. w. sind in unserm Stücke die vollgültigen Vertreter der christlichen

Gesellschaft und wenigstens nach den heutigen Begriffen keinesweg Musterchristen, wie Hebler (67) will. Eingepfercht in ihre Ghetto und gleich den Henkersknechten und fahrenden Frauen durch ein auffallende Tracht gekennzeichnet, waren die Juden vom rechtliche wie vom sittlichen Organismus des Staates ausgeschlossen. All Erwerbszweige waren ihnen untersagt bis auf den Schacher und da Geldgeschäft, und diese einzige Nahrungsquelle war als Wucher g brandmarkt.[1] Nach der Lehre der katholischen Kirche war e schwere Sünde von ausgeliehenem Gelde Zins zu nehmen; es wa ein kirchliches Verbrechen, das vom geistlichen Richter bestraft un dessen Vertheidigung von Clemens V. für Ketzerei erklärt wurde Die folgenden Päpste, Pius V., Sixtus V. (1585—1590), sogar noch Benedict XIV. (1740—1758), hielten diese Lehre aufrecht und bestätigten sie. Da sich das Geldgeschäft jedoch nicht völlig unterdrücken liess, begünstigte die Kirche bekanntlich die *Montes Pietatis*, welche von den Lombarden schon in früher Zeit auch nach den nördlichen Ländern Europas verpflanzt wurden. Den ausgestossenen Juden allein war das Zinsnehmen gestattet. Aber nicht die römische Kirche allein, auch Luther erklärte allen Zins für Wucher und auch Eduard VI. von England verbot das Zinsgeschäft. Luther war überhaupt nicht frei von fanatischem Judenhass. 'Wisse, du lieber Christ so schreibt er, dass du nächst dem Teufel keinen bitterern, heftigern Feind haben kannst, denn einen rechten Juden, der mit Ernst ein Jude sein will. Ich will meinen treuen Rath geben, dass man ihr Synagogen mit Feuer anstecke und, was nicht verbrennen will, mi Erde überhäufe und beschütte, dass kein Mensch einen Stein ode Schlacken davon sehe ewiglich.'[2])

Man muss sich diese Sachlage vergegenwärtigen, um sich i Shakespeare's Ideenkreis zu versetzen und sich die geistigen Vo

---

[1]) 'Die Juden gewannen durch das kirchliche Vorurtheil, dem alles Leihen a Zinsen als unchristlicher Wucher galt, fast in jedem Menschenalter den gesammt Geldreichthum der Christenheit und verloren ihn wieder durch Bedrückungen und G waltthaten. Als einträgliches Besitzthum wurden sie von den Fürsten beschützt, nicht eine plötzliche Beraubung vortheilhafter schien, als die langsame Nutzniessu — — — Von jeder Freude und Ehre des öffentlichen Lebens ausgeschlossen, rafft die Juden mit scharfem Verstande und krampfhafter Gier das Geld zusammen, du das sie allein etwas galten, im stummen Ingrimme gegen das menschliche Geschle aber treu bis in den Tod, den Hunderte sich und ihren Kindern gaben, um der Ta zu entgehn; das fluchbeladene Volk Gottes, der ewige Jude.' Hase, Kirchengeschic (Leipzig, 1858) S. 346.

[2]) Nach Hebler 66 fg.

aussetzungen vor Augen zu halten, aus denen der Kaufmann von Venedig hervorging. Den Geboten der Kirche entsprechend, nimmt also der christliche Antonio gar keinen Zins[1]); damit nicht zufrieden, schmäht er aber auch den Juden wegen seines Zinsnehmens und misshandelt ihn an dem Versammlungsorte der Kaufleute, ohne dass eine Herausforderung oder Veranlassung Seitens Shylock's vorangegangen wäre.

Du nanntest Hund mich, eh' du Grund gehabt,

sagt Shylock und fügt an einer andern Stelle hinzu, Antonio hasse ihn, lediglich weil er ein Jude sei, er hasse überhaupt sein heilig Volk. Dieser Hass Antonio's ist kaum minder verwerflich als der des Juden; Shylock kann zu seiner Entschuldigung geltend machen, dass er weder von der Familie, noch von der Gesellschaft zu Menschenliebe und zur Uebung sittlicher Pflichten erzogen worden ist — Antonio ist freilich auch im Judenhass aufgewachsen. Shylock erträgt Antonio's Misshandlungen mit Gelassenheit:

Stets trug ich's mit geduld'gem Achselzucken,
Denn Dulden ist das Erbtheil unsres Stamms.

Dasselbe Achselzucken setzt schon Marlowe's Barabas den Schmähungen der Christen entgegen:

We Jews can fawn like spaniels when we please;
And when we grin we bite; yet are our looks
As innocent and harmless as a lamb's.
I learn'd in Florence how to kiss my hand,
Heave up my shoulders when they call me dog,
And duck as low as any bare-foot friar.

Es kann jedoch nicht in Verwunderung setzen, dass sich trotz dieser Geduld wie ein subcutanes Geschwür bitteres Rachegefühl bei ihm

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit mag eine mindestens ungenaue Erklärung von Delius, der sich auch Al. Schmidt in der neuen Bearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (Bd. 6, S. 306) angeschlossen hat, richtig gestellt werden. In Antonio's Worten I, 3: 'By taking nor by giving of excess' versteht er nämlich unter 'excess' 'wucherische Zinsen', während es hier, wie aus dem Zusammenhange deutlich hervorgeht, nicht übermässige Zinsen, sondern Zinsen überhaupt, oder wörtlich Ueberschuss über das Kapital bedeutet. Schlegel hatte ganz richtig übersetzt:

Um Ueberschuss zu geben oder nehmen;

Al. Schmidt hat geändert:

Um Wucherzins zu geben oder nehmen.

Diese Aenderung lässt sich nur rechtfertigen, wenn mit dem Worte 'Wucherzins' ausgedrückt werden soll, dass jeder, auch der geringste Zins als Wucher zu betrachten sei; das wird aber der Leser schwerlich darunter verstehen.

gegen den Christen erzeugt, der ihm in seinem einzigen Erwerbmittel in den Weg tritt (er hat ihm eine halbe Million gehinder der ihn öffentlich mit Schimpfworten und Fusstritten traktirt u ihm auf den Bart speit. Diese Sachlage und dies gegenseitige Ve hältniss der Personen zu einander tritt uns im ganzen Stücke m unwiderleglicher Wahrheit entgegen; es kann keine gewaltigere A klage der Christen, keine eindringlichere Vertheidigung der Jude geben als die berühmte Stelle in III, 1: 'Hat nicht ein Jude Augen Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmassen, Werkzeuge, Sinne, Neigun gen, Leidenschaften? mit denselben Speisen genährt, mit denselbe Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselbe Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Som mer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ih uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns beleidigt, sollen wir u nicht rächen? Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir euch auch darin gleich thun. Wenn ein Jude einen Christen beleidig was ist seine Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Jude beleidigt, was muss seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? N Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben, und muss schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthu Shylock ist in der Buchstaben-Religion des Mosaismus aufgewachse was Wunder, dass er schliesslich nichts Höheres kennt als den Buc staben und das Recht des Buchstabens? Er weiss es nicht ande als Auge um Auge und Zahn um Zahn, und was er vom Christe thum kennen gelernt hat, war nicht darnach angethan, ihn zu ein höhern Auffassung des Rechts und der sittlichen Pflicht zu erheb Unter solchen Umständen würde mancher Andere gleich ihm dana trachten, Antonio bei guter Gelegenheit in seine Hände zu beko men, um seinem alten Grolle gütlich zu thun; auch der Wu krümmt sich, wenn er getreten wird. Das bereits volle Maass lä aber über, als Jessica mit einem Christen entflieht und des Vat Dukaten und Brillanten mitgehen heisst. Wäre sie wenigstens v einem Glaubensgenossen entführt worden, aber dass es einer v Shylock's Todfeinden sein muss, das ist furchtbar. 'Ich hab Tochter, ruft Shylock IV, 1 aus,

Wär' irgend wer vom Stamm des Barabas
Ihr Mann geworden, lieber als ein Christ!'

Shylock, meint Solanio III, 1, hätte wissen sollen, dass der Vo flügge war, und dass sie es dann alle in der Art haben, das N zu verlassen, allein daran denkt er nicht; er kann nicht anders glauben, dass seine Tochter von Lorenzo bethört und verlockt

und muss daher auch diesen ihn so hart treffenden Verlust den Christen in ihr Debet schreiben. Solanio bemerkt daher sehr richtig, als von Jessica's Flucht die Rede ist,

Dass nur Antonio nicht den Tag versäumt,
Sonst wird er hierfür zahlen.

Darin, dass Shylock unmöglich an Jessica's freiwillige Flucht glauben kann, auch wenn er das nicht ausdrücklich ausspricht, erinnert er an den alten Brabantio, der ebenfalls den Othello für seines Kindes Flucht verantwortlich macht, da es nicht anders möglich sei, als dass er sie bezaubert habe. Die überwiegende Mehrzahl aller Väter möchte in einem solchen Falle zu einem ähnlichen Gedankengange geneigt sein.

Nichtsdestoweniger ist Shylock's Verhältniss zu seiner Tochter derjenige Punkt, wo sich das Wenigste zu seiner Entschuldigung sagen lässt. Seine geistige und gemüthliche Verknöcherung, seine Selbstsucht und Verbitterung sind auch in sein Familienleben eingedrungen und haben es wie ätzende Säfte zerfressen und vernichtet. Während seine Glaubensgenossen sonst die Familienbande hoch zu halten und ihre Häuslichkeit dem Drucke der Aussenwelt gegenüber in einer gewissen patriarchalischen Heiligkeit zu bewahren pflegten, hat er sein Haus nach Jessica's Worten zur Hölle gemacht. Es ist ihm nicht gelungen, Härte, Geldgier, Hass und Rachsucht draussen zu lassen und im Schoosse seiner Familie weich, liebevoll und freigebig zu sein — freilich auch eine fast unmögliche Aufgabe. Ob der frühzeitige Tod der Gattin dazu beigetragen haben mag? Aber die Erinnerung an sie knüpft sich auch nur an den Türkis, den sie ihm einst geschenkt hat. Dürfen wir von Shylock's Vaterliebe einen Rückschluss auf seine Gattenliebe machen, so kann von der letztern so wenig die Rede sein als von der erstern und es ist danach kaum anzunehmen, dass Lea bei längerem Leben einen mildernden und veredelnden Einfluss auf ihres Mannes Charakter ausgeübt haben würde. Die Dukaten und die Steine — und das Rachegefühl gegen die christlichen Bedrücker — haben sein Herz so vollständig in Beschlag genommen, dass kein auch noch so kleiner Raum für Gatten- und Vaterliebe darin übrig geblieben ist. Jessica ist ihm nichts als die Beschliesserin seines Hauses, die Hüterin seiner Schätze.[1]) Sie lebt wie eine Gefangene; sie soll die Ohren des

[1]) Es beruht daher auf einer irrthümlichen Auffassung, wenn auf der Bühne Shylock in II, 5, wo er zu Bassanio zu Gaste geht, mit einem Stirnkuss zärtlichen Abschied von Jessica nimmt, wie wir das von einem im Uebrigen trefflichen Darsteller des Shylock gesehen haben.

Hauses verstopfen, sie darf, nach strenger orientalischer Sitte, den Kopf nicht in die Strasse hinausstecken, um nach Christennarren mit bemaltem Antlitz zu gaffen, die ihrem Vater ein Gräuel sind. Davon, dass sie Anspruch auf Lebensgenuss besitzt, hat ihr Vater keine Vorstellung; seine verschrumpfte Seele ahnt nicht, dass die ihrige sich in jugendlicher Regung und Verlangen dehnt. Warum umgiebt er ihr Dasein nicht wenigstens mit jenem Schmuck und Zierrath, in welchen junge Mädchen einen so grossen Theil des Glückes zu setzen pflegen? Warum stellt er sie nicht unter die mütterliche Hut einer Gesellschafterin, sondern überlässt sie völlig sich selbst, während er seinen Geldgeschäften nachgeht? Warum? Aus Geiz, Selbstsucht und Verknöcherung. Der Mangel väterlichen Gefühls auf seiner Seite bringt mit Nothwendigkeit auf der ihrigen den Mangel des kindlichen hervor. Sie hält sich schadlos durch ein vertrauliches Verhältniss zum Diener, der ein gutmüthiger Mensch (*the patch is kind enough*, sagt Shylock) und ein lustiger Teufel ist und dadurch die häusliche Hölle einigermassen erträglich macht; ausserdem dient er ihr als *postillon d'amour*. Dem Lanzelot gegenüber zeigt sich übrigens Shylock recht als ein Geizhals, in dessen Hause es wohl Arbeit genug, aber herzlich wenig zu essen giebt. Gervinus schiebt zwar die Schuld in diesem Punkte dem Lanzelot in die Schuhe, den er als 'gefrässig und roh' bezeichnet, allein es giebt dafür keinen andern Beweis als Shylock's Aeusserungen, dass er ein schrecklicher Fresser sei und sich bei Bassanio nicht so voll stopfen werde, wie er bei ihm gethan.[1]) Lanzelot dagegen klagt gegen seinen Vater, sein Herr sei ein rechter Jude, er sei ganz ausgehungert in seinem Dienst und sein Vater könne jeden Finger, den er habe, mit seinen Rippen zählen. Der alte Gobbo wird wohl gewusst haben, warum er dem Herrn Juden ein Gericht Tauben bringt, von dem er wohl hoffen mochte, etwas für seinen Sohn, die Stütze seines Alters, abfallen zu sehen. Shylock bekennt unverhohlen, dass er Bassanio's Einladung nur annimmt, um auf den verschwenderischen Christen loszuzehren. Jedenfalls war bei ihm wie bei allen Geizhälsen Schmalhans Küchenmeister, und Jessica ist sicherlich nicht minder knapp gehalten worden als der Diener. Da allzu scharf schartig macht, so fängt sie an, sich selbst in den Besitz der Dukaten zu setzen, die ihr, als dem einzigen Kinde, nach

---

[1]) Auch dieser Zug Shylock's erinnert an Barabas, der sich einen kränklichen Sklaven aussucht, um ihn recht billig ernähren zu können. 'I must have one, sagt er, that's sickly, an't be but for sparing victuals: 't is not a stone of beef a-day will maintain you in these chops.'

dem Tode des Vaters doch alle zufallen müssen: sie nimmt ihre Erbschaft vorweg. Auch der Dukaten, den sie dem Lanzelot auf den Weg giebt, entstammt schwerlich ihrem kärglichen Taschengelde. So sehr sie es als *'heinous sin'* empfindet, dass sie sich schämt, ihres Vaters Kind zu sein, dass sie nur die Tochter seines Blutes, nicht seines Herzens ist, so macht sie sich doch über das ärgere Vergehn keine Gewissensbisse, dass sie sich an des Vaters Mammon vergreift. Und ziemlich tief muss der Griff gewesen sein, denn wenn Shylock nicht furchtbar übertreibt, so nahm sie unter andern jenen Brillanten mit, der ihm in Frankfurt zweitausend Dukaten gekostet hatte. Gervinus fasst Jessica als ein 'ätherisches Wesen' auf, als 'kindlich naiv', als 'ein unerfahrenes Kind, das mit dem Werthe des Geldes ganz unbekannt ist.' Gegen die letztere Behauptung sprechen jedoch ihre eigenen Worte, als sie das väterliche Haus verlässt.

Hier, fang dies Kästchen auf, es lohnt die Müh,

ruft sie dem Geliebten zu, während sie selbst zurückgeht, um sich mit noch mehr Dukaten zu vergolden. Sie ist mithin keineswegs ohne Bewusstsein vom Werthe des Geldes, wenngleich sie, wie in anderer Hinsicht, so auch bezüglich ihres Verhältnisses zum Besitz, aus der Art geschlagen ist. Wiederholt wird daher ausgesprochen, dass sie gar keine Jüdin sei und Lanzelot sagt ihr in's Gesicht, er müsse sich sehr irren, wenn nicht ein Christ den Schelm gespielt und sie erzeugt habe. Den rechten Gebrauch des Geldes hat sie nicht kennen gelernt; des Vaters Geiz schlägt bei ihr in Verschwendung, die Entbehrung in des Vaters Hölle in Vergnügungssucht um und sie schätzt das Geld nur als das Mittel sich den ihr vorenthaltenen Lebensgenuss zu verschaffen. So erklärt sich die lustige Nacht in Genua. Ihr Geliebter ist eben so unwirthschaftlich wie sie — er nennt sich selbst *'her unthrift love'* (V, 1) — und so kommt das lebenslustige Paar mit Nichts in Belmont an, wo sie Portia als Aufsichtsbeamte in Dienst nimmt. Als Nerissa dem Lorenzo Shylock's Testament überreicht, das die beiden zu Erben einsetzt, ruft Lorenzo aus:

Ihr schönen Frau'n streut Manna Hungrigen[1])
In ihren Weg.

Wie sehr es also auch unserm Gefühle widerstreben mag, dass sich Jessica des Vaters Dukaten und Steine aneignet, so müssen wir nach Erwägung aller Umstände dem leichtsinnigen Kinde schliess-

[1]) Das Original hat noch stärker: 'starved people'.

lich doch verzeihen, zumal der Dichter selbst sie milde beurtheilt wissen will; denn als Shylock ausruft: 'Sie ist verdammt', erhält er von Salarino die Antwort: 'Gewiss, wenn der Teufel ihr Richter sein soll.' Dass ihr Lorenzo ungetheiltes Lob spendet, begreift sich; er sagt:

Bei meiner Seel', ich liebe sie von Herzen,
Denn sie ist klug, wenn ich mich drauf verstehe,
Und schön ist sie, wenn nicht mein Auge trügt,
Und treu ist sie, so hat sie sich bewährt.

Was die letztgenannte Eigenschaft, die Treue, anlangt, so ist es immerhin ein Glück, dass kein Jago in der Nähe ist, der dem vertrauenden Liebhaber in's Ohr raunt:

She did deceive her father, marrying you.

Dies führt uns zur Beurtheilung von Jessica's Flucht. Ihre sittliche Berechtigung dazu ist von verschiedenen Seiten so ausreichend nachgewiesen, dass nichts weder ab- noch zuzuthun ist und es nur weniger zusammenfassender Worte bedarf. Das Verhältniss zwischen Vater und Tochter ist, wie bemerkt, nur noch ein Blutsverhältniss und kein sittliches mehr. Da ihr keine andere Möglichkeit gegeben ist, löst es Jessica gewaltsam, um in der Ehe ein neues sittliches Verhältniss begründen zu können; sie thut das ohne Reflexion, durch natürlichen Instinct. Die Reflexion über die Berechtigung zum Weglaufen hat der Dichter dem Lanzelot in den Mund gelegt, der allerdings zu dem Ergebniss kommt, dass es nicht recht sei und der nur mit des Juden Wissen und Willen in einen andern Dienst geht. Seine Lage ist freilich eine andere als die der Jessica: er steht nicht in der väterlichen Gewalt des Juden, der ihn nicht zurückhalten kann, und braucht daher nicht zu einem gewaltsamen Bruche seine Zuflucht zu nehmen. In dem Verhältniss zu seinem Vater bildet Lanzelot das Widerspiel zur Jessica. Trotz der Narrenspossen, die er sich kraft seines Vorrechts als Clown gegen den blinden alten Vater herausnimmt, fühlt er doch durch, dass er stets sein Kind war, ist und bleiben wird und bittet um seinen Segen. Dieser Punkt ist es zugleich, welcher die Scene zwischen den beiden Gobbos, die das Theater-Publikum für ein überflüssiges Beiwerk zu halten geneigt ist, in innern Zusammenhang mit dem Ganzen setzt. Noch unzweideutiger ist Portia in ihrem töchterlichen Gehorsam der Jessica gegenübergestellt.

Als Shylock Jessica's Flucht entdeckt, läuft er halb wahnsinnig durch die Gassen Venedigs, nach seiner Tochter und seinen Dukaten schreiend und den Dogen und die Gerichte um Hülfe

anrufend. Hinter ihm her trabt, ihn verhöhnend, die gesammte Strassenjugend — es ist, als hörten wir sie Hep! Hep! schreien. Dies ist die einzige Scene, in welcher uns Shylock von einer lächerlichen Seite erscheinen kann, und der Dichter führt sie uns mit gutem Bedacht nicht auf der Bühne vor, sondern lässt sie nur berichten. Es scheint klar, dass er den mit dem doppelten Fluche des Judenthums und des Wuchers beladenen Mann nicht auch noch mit dem Fluche der Lächerlichkeit hat belasten wollen. Ja wir sind auch hier noch zu Mitgefühl mit dem Juden gestimmt. Anders stellt sich die Sache aber, als Shylock durch Tubal die Kunde von Jessica's Auftreten in Genua empfängt. Hier bricht seine hartherzige Geldgier und seine verknöcherte Selbstsucht in wahrhaft empörender Weise aus. Hier offenbart er sich in der ganzen Blösse seiner Niedrigkeit, ohne einen Funken menschlichen Gefühls, ohne eine Ahnung von sittlichen Mächten und Banden, welche die Welt begründen und regieren. Die ausschliessliche Liebe zu den Steinen hat ihn selbst zum Stein gemacht. Keine Silbe kommt über seine Lippen, dass seinem Vaterherzen eine so tiefe Wunde geschlagen sei, dass er nun in seinem Alter völlig einsam und verlassen dastehe. Er jammert nur über seine Dukaten, seine Steine; läge seine Tochter vor ihm im Sarge und hätte sie nur diese bei sich, so wäre er befriedigt und beruhigt. Jetzt erst fühlt er den Fluch, der auf seinem Volke lastet, nicht weil er die Tochter, das einzige ihm verwandte Wesen, sondern weil er die Dukaten und die Steine verloren und sie dieselben verschwendet hat. Sein Charakter steigert sich hier bereits zu einer furchtbaren Höhe; von hier ist nur noch Ein Schritt bis zu dem Gipfel, welchen er in der grossen Scene der Katastrophe erreicht.

Shakespeare, so wird neuerdings von manchen Seiten behauptet, geht in dieser Katastrophe über das Maass des Tragischen hinaus. Shylock's Gier nach dem Pfunde Fleisch, sein Messerwetzen, seine Weigerung einen Feldscheer beizuziehn, weil davon nichts im Schein stehe, das alles errege nur Grauen und Entsetzen, anstatt Furcht und Mitleid. Diesem Einwurfe haben wir bereits an einer andern Stelle entgegen gehalten, dass sich Shakespeare's Zeitgenossen der Fabel unseres Stückes gegenüber in einer andern Lage befanden als wir: sie waren damit so vertraut, dass sich ihre Furchtbarkeit für sie abgestumpft hatte, denn die Sage von dem verpfändeten Pfunde Fleisch war, wenngleich in abweichenden Fassungen, während des Mittelalters ein Gemeingut fast aller europäischen Völker. Wie wichtig und anziehend die Untersuchungen über Ursprung, Ver-

breitung und Bedeutung dieser Sage auch sein mögen, so sind sie an dieser Stelle doch nur insoweit von Belang, als sie uns die Quellen nachweisen, aus denen Shakespeare geschöpft hat; im Uebrigen gehören sie in das Gebiet der vergleichenden Sagenforschung. Nur im Vorübergehn mag daher erwähnt werden, dass Benfey (Pantschatantra I, 391—410) sowohl das Mährchen vom Pfunde Fleisch wie auch das von der Kästchenwahl auf buddhistische Legenden zurückführt und die ursprüngliche Bedeutung des erstern mit der poetisch verherrlichten, fast wollüstigen Selbstaufopferung und Selbstpeinigung der Buddhisten in Verbindung bringt, welch ihre Sünden 'gewissermassen mit abgeschnittenem und zugewogenen Fleisch bezahlen, während der Prüfer wie ein hartherziger Gläubige daneben steht und nicht genug bekommen zu können scheint.' Nac ihm sind beide Mährchen durch mongolische und muselmännisch Vermittelungsstufen nach dem Abendlande gekommen. Gegen diese orientalischen Ursprung der Sage, den auch Douce und Dunlop be reits früher angenommen haben [1]), erklärt sich Simrock auf's Be stimmteste; der Occident, sagt er, habe vielfältig auf den Orie zurückgewirkt und die Sagen, die er von dort empfing, reichlic durch andere vergolten, die er dorthin verpflanzte. Die Völker de Morgenlandes seien schon früh mit denen des Abendlandes durc Handel und Verkehr verbunden gewesen. Wie sollten sie nur ih Waaren, nicht auch ihre Geschichten und Mythen ausgetauscht haben Die innere Gestalt der Sage müsse über ihre Abkunft entscheide Simrock erklärt die Sage vom Pfunde Fleisch für eine recht historische, die er auf das römische Zwölftafelgesetz zurückfüh nach welchem der Gläubiger den zahlungsunfähigen Schuldner tödte durfte. Waren mehrere Gläubiger vorhanden, so stand jedem ei zelnen das Tödtungsrecht zu und sie theilten sich nach dem Uncia verhältniss der Schuld in die Leiche. '*Tertiis nundinis,* heisst in den zwölf Tafeln, *partis secanto: si plus minusve secuerint* (*sine*) *fraude esto.*' Auch im alten germanischen Rechte finden si ähnliche Bestimmungen. Das norwegische Guledingsgesetz gestatt dem Gläubiger, dem Schuldner, der nicht für ihn arbeiten will, viel Fleisch abzuhauen als er Lust hat, oben oder unten. [2]) D Sage stellt nach Simrock den Sieg der Aequitas über das *Jus str*

[1]) Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen übers. von F. Liebrecht (Berlin, 185 S. 262.

[2]) Vergl. Rudolf Grisebach, Ueber Ursprung und Bedeutung der Sage von Shyloc in Westermann's Illustrirten Deutschen Monatsheften, Oct. 1868, No. 145, S. 89—

tum, also den wesentlichen Inhalt der ganzen Römischen Rechtsgeschichte dar. Der Richter kann dem Gläubiger gegenüber das strenge Recht nicht beugen, er setzt aber seiner Starrheit eine andere Starrheit gegenüber, indem er ihn an ein *jus strictissimum* bindet und zwar zu Gunsten der Aequitas, welche sich wie jedes jüngere Rechtsprinzip in Form einer *Exceptio* geltend macht, die den Inhalt des alten Rechts vernichtet, ohne es formell aufzuheben. Zur Verbreitung der Sage haben vornämlich die *Gesta Romanorum* nicht nur im Original, sondern auch in ihren englischen und deutschen Bearbeitungen beigetragen. [1]) Ein deutscher Meistergesang, als fliegendes Blatt 1493 zu Bamberg und 1498 zu Strassburg erschienen, verlegt die Geschichte an den Hof Kaiser Karls, offenbar Karl's des Grossen, und führt nach Docen die Ueberschrift 'Kaiser Karl's Recht.' [2]) Den Schluss dieses Meistergesanges bildet eine Sentenz, die lebhaft an Portia's Lobrede auf die Gnade erinnert; wer, so heisst es, mit Erbarmung mische das Recht, dessen Ehre werde Gott stärken. In anderer Gestalt und mit der dem Cymbeline zu Grunde liegenden Sage verschmolzen, findet sich das Mährchen im Gaelischen [3]) und in Bosnien hat es sich in ähnlicher Fassung bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten. [4]) Der von der heutigen Kritik besonders angefochtene Zug des Messerwetzens fehlt in diesen wenig ausgeführten Gestalten der Sage, findet sich dagegen im Armen Heinrich und im Blaubart wieder, und war, wie Simrock hinzufügt, volksmässig. [5]) Es ist, wie gesagt, weder thunlich noch zur Sache gehörig, die Geschichte der Sage weiter zu verfolgen, und nur Eine Bemerkung mag noch gestattet sein. Von Simrock, Delius u. A. wird die Ballade vom Juden Gernutus bei Percy zu Shakespeare's Quellen gerechnet, Al. Schmidt hat jedoch sehr mit

---

[1]) R. Robinson's 'A Record of Ancient Historyes, in Latin Gesta Romanorum, perused, corrected and bettered' erschien von 1577 bis 1601 in sechs Auflagen. Ob die Geschichte vom verpfändeten Pfund Fleisch darin enthalten ist, erhellt jedoch aus Warton und Simrock nicht mit Sicherheit.

[2]) Docen im Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst Bd. II, Heft 1, S. 276—283. Der Meistergesang steht auch im Ambraser Liederbuch, herausgeg. von Bergmann, S. 167 fgg.

[3]) J. F. Campbell, Popular Tales of the West-Highlands, Edinburgh 1860, und daraus R. Köhler in Benfey's Orient und Occident II, 313 fgg.

[4]) Köhler a. a. O. — Wegen einer andern Version, in der merkwürdiger Weise umgekehrt der Jude ein Pfund Fleisch verwettet hat, s. die Einleitung zu der Ballade vom Juden Gernutus bei Percy.

[5]) Der Arme Heinrich, herausgeg. durch die Brüder Grimm, S. 159.

Recht den Zweifel erhoben, ob sie nicht im Gegentheil erst durch Shakespeare's Stück hervorgerufen ist. Man muss in der That mit diesen Balladen sehr behutsam sein und den Fingerzeig beherzigen, welchen Dyce über ihre Entstehung gegeben hat. [1]) Dyce weist nämlich nach, dass am Tage vorher ehe Marlowe's Jude von Malta in die Register der Buchhändlergilde eingetragen wurde (17. Mai 1594), eine Ballade über denselben Gegenstand, *'derived, we may presume, from the tragedy'*, eingetragen wurde. Es ist so natürlich — wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun; ein Trauerspiel, das die Bühne erschüttert und den Beifall der Menge errungen hatte, war wohl geeignet, auch einem armen Balladendichter Muth zu machen und seiner poetischen Pfennigpfeife einige Töne zu entlocken. Dass sich Percy's Ballade auf italienische Quellen beruft (*a Italian writers tell*), widerspricht dieser Annahme nicht und fäll unserer Ueberzeugung nach weit weniger schwer in's Gewicht, al verschiedene Züge, in denen sie genau mit Shakespeare überein stimmt und die wohl nur einem so überlegenen Geiste wie Shake speare verdankt werden. Dahin gehört die Darstellung der Ve pfändung als eines lustigen Scherzes; die Erwähnung des Schein (*bond*), die sich sonst in der Sage nicht findet; der Umstand, das die Schiffe des Schuldners alle in See sind und nicht zurückkommen das Messerwetzen — im Pecorone hat zwar der Jude eigens ei Messer zu dem Zweck anfertigen lassen, aber er wetzt es doch nich endlich die Absicht des Juden, das Fleisch an einer Stelle au schneiden, wo es den Tod des Schuldners herbeiführen muss. Jede falls scheint es gerathen, die Ballade aus dem Spiele zu lassen, u so mehr, als Shakespeare seine Stoffe meist aus Novellen, nicht ab aus Balladen zu schöpfen pflegte; sie traten ihm in den Novell mit ungleich höherem dramatischen Leben entgegen als in etwaig Balladen. Sehr wahrscheinlich hat dagegen Shakespeare noch ei nicht genug gewürdigte Quelle anderer Art benutzt, nämlich: *T Orator: handling a Hundred severall Discourses in Form of Decl mations &c. Written in French by Alexander Silvayn and English by L. P. London,* 1596. Die fünfundneunzigste Declamation hand *'Of a Jew who would for his debt haue a pound of the flesh of Christian'* und der Kaufmann und der Jude halten hier Reden, denen sie ihr Recht vor dem Richter ausführen. Skottowe (*Life Shakespeare* I, 326 fg.) macht auf einige überraschende Aehnlic

---

[1]) The Works of Marlowe p. XXIII. Vergl. ebenda p. XX: ballads were frequen founded on favourite dramas.

keiten zwischen Shakespeare und dem *'Orator'* aufmerksam, die schwerlich als zufällig angesehen werden können.[1])

Diese Anführungen ergeben mit Sicherheit wenigstens das Eine, worauf es uns hier ankommt, dass nämlich der Stoff für Shakespeare's Publikum ein so wohlbekannter war, dass er durch Gewöhnung und Vertrautheit ihnen in einem minder schrecklichen Lichte erschien als uns Modernen. Uebrigens haben wir bereits zugestanden, dass die Engländer der Elisabethanischen Zeit an der Darstellung blutiger Gräuelscenen Gefallen fanden, und dass Shakespeare, wie sehr er auch auf die Veredelung des Volksgeschmacks eingewirkt hat, ihn doch nicht völlig umwandeln konnte. Endlich dürfen wir aber auch die Erwägung nicht ausser Acht lassen, dass, wenn die tragischen Stoffe so zu sagen auf die Goldwage gelegt werden sollen, sich nicht viele finden werden, an denen nicht dies oder jenes auszusetzen ist. Wir wollen nicht Shelley's Cenci, Gerstenberg's Ugolino und ähnliche Stücke zweiten und dritten Ranges herbeiziehen, wir wollen nur an eine der schönsten Tragödien des klassischen Alterthums erinnern, an die Antigone, deren Fabel auf einer Ehe zwischen Mutter und Sohn beruht. Ist das, wenn auch kein blutiger Gräuel, für unsern Geschmack nicht eben so widerwärtig als es irgend eine Shakespeare'sche Fabel sein kann? Man darf eben in solchen Dingen kein abstractes Urtheil fällen, sondern muss die Gesammtheit der Bedingungen, unter denen irgend ein Dichtwerk entstanden ist, mit

---

[1]) Der Orator erschien 1596; da nun unser Stück in der bekannten Stelle in Meres' Palladis Tamia 1598 erwähnt wird, so müsste es danach im Jahre 1597 geschrieben sein. Das entspricht der bisherigen Annahme. Neuerdings hat man jedoch in dem anonymen Stücke 'Wily Beguiled' eine Nachahmung der berühmten Stelle V, 1 (In such a night) gefunden, und da Nash dieses Stück bereits in einem 1596 erschienenen Pamphlet erwähnt, so folgt daraus, dass der Kaufmann in das Jahr 1594 hinaufgerückt werden muss. S. Delius, Einleitung zum Merchant of Venice. Um diesen Widerspruch zu lösen, müsste man zunächst Silvain-Munday's Orator und das nicht näher bezeichnete Pamphlet von Nash nachsehen; beide sind uns leider unzugänglich. Einerseits ist es hinsichtlich der Stelle V, 1 möglich, dass nicht der Verf. von Wily Beguiled, sondern Shakespeare der Nachahmer war; andererseits könnte aber auch die betreffende Declamation im Orator ein nach-Shakespeare'sches Einschiebsel des Uebersetzers sein — obwohl das prima facie schwerer glaublich scheint. Oder endlich Shakespeare müsste den 'Orator' im französischen Original, dessen Abfassungszeit wir nicht zu ermitteln vermögen, benutzt haben. Nach Warton H. E. P. III, 389 wurde höchst wahrscheinlich bereits 1590 eine englische Uebersetzung desselben in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen, die jedoch nicht erschienen zu sein scheint. Danach könnte denn das Jahr 1594 festgehalten und die 'neue Venetianische Komödie', die nach Henslowe am 25. August dieses Jahres zu Newington aufgeführt wurde, auf unser Stück bezogen werden.

in die Wagschale legen. Es mag zugegeben werden, dass ein heutiger Dichter Unrecht hätte, einen Stoff wie die Verpfändung eines Pfundes Fleisch zu behandeln, wiewohl die Thatsache, dass der Kaufmann von Venedig allenthalben zu den beliebtesten Bühnenstücken gehört, hinlänglich beweist, dass unser Publikum in richtiger Würdigung der unendlichen Schönheit der Composition keinen Anstoss an dem Charakter der Fabel nimmt. Schlegel urtheilt ganz richtig, dass unser Stück für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet und zugleich für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst ist. Viel kommt dabei auch auf die Darstellung an und Shylock ist eine von den Rollen, welche am allerwenigsten ein Abweichen von der 'Bescheidenheit der Natur' vertragen; sie steht so dicht an der Grenze, dass ein übertreibender Darsteller dieselbe nothwendig überspringen muss.

Das Judenthum bildet durchaus keinen äusserlichen oder zufälligen, sondern einen innerlich nothwendigen Bestandtheil in Shylock's Charakter; er konnte in der That nur auf dem Boden des Mosaismus erwachsen. Nicht nur jeder Zoll, sondern jede Faser an ihm ist Jude. Aus dem Mosaismus entspringt zunächst seine formale Gerechtigkeit; seine Thaten sollen auf sein Haupt kommen, denn welches Urtheil soll er fürchten, da er nicht Unrecht thut? Daraus fliesst seine ächt jüdische Logik und sein ätzender Witz. Damit steht ferner seine Rachsucht in Einklang; wo Gott als ein Rächer dargestellt wird, ist die Rache nicht nur etwas Erlaubtes, sondern eine Pflicht. Dazu stimmt endlich seine Halsstarrigkeit und Härte; er hat es bei seinem heiligen Sabbath geschworen, auf seinem Scheine festzustehen; er hat einen Eid im Himmel, soll er seine Seele mit Meineid beladen? Es ist von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass Shylock keineswegs durch die christlicher Seits hervorgehobene Nothwendigkeit der Gnade, sondern vielmehr durch sein eigenes Lebensprinzip, den Buchstabendienst, überwunden wird; der Buchstabe, der sein Gott war, kehrt sich mit tödtlicher Spitze gegen ihn selbst. Es war um so weniger anders zu erwarten als — nach unsern Begriffen — auch Shylock's christliche Gegner keineswegs durch die That beweisen, dass sie von der hohen Bedeutung der Gnade in ihrem vollen Umfange durchdrungen sind. Zwar weist der Doge den Juden mit einer gewissen Selbstgefälligkeit darauf hin,

> Damit du siehst, welch andrer Geist uns lenkt,
> So schenk' ich dir dein Leben, eh' du bittest.

Wir können jedoch nicht unterlassen, uns diesen 'andern Geist

ıs näher anzusehen. Portia hat dem Juden in fürchterlicher gerung auseinandergesetzt, dass er nach dem Gesetze der Republik e und Leben verwirkt hat, weil er, als ein Fremder, einem ihrer ger 'durch Umweg und auch gradezu' nach dem Leben getrachtet . Die eine Hälfte seines Vermögens fällt seinem Gegner, die re dem Staate zu, wenn die letztere nicht im Gnadenwege zu r Busse gemildert wird. Sein Leben liegt in der Hand des en, welcher nach seinem ausschliesslichen Ermessen darüber zu ügen hat. Das Leben also wird ihm vom Dogen, noch ehe er t, geschenkt; auf Antonio's Vorschlag wird ihm weiter auch die Staate verfallene Hälfte seines Vermögens nachgelassen und ihm selbst zukommende Hälfte nimmt Antonio nur zur Nutzsung bis zu Shylock's Tode an, um sie alsdann den rechtsigen Erben, Lorenzo und Jessica, zu übergeben. Ausserdem s Shylock, was sich eigentlich von selbst verstehen sollte, diese len zu Erben alles dessen einsetzen, was er bei seinem Tode erlassen wird. In Wahrheit verliert also Shylock ausser den tausend Dukaten, die er dem Antonio vorgeschossen, nur die te seines Vermögens, und auch diese bleibt wenigstens seinen en erhalten. Dem drakonischen Gesetze Venedigs gegenüber das immerhin als eine milde Strafe betrachtet werden, obwohl schwer auf dem Juden lastet:

Nein, nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!
Ihr nehmt mein Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.[1])

aber kommt die letzte, gleichfalls von Antonio vorgeschlagene

---

[1]) Man vergleiche die Stelle bei Marlowe (ed. Dyce, 1862, p. 150):

r. You have my goods, my money, and my wealth,
My ships, my store, and all that I enjoy'd;
And having all, you can request no more,
Unless your unrelenting, flinty hearts
Suppress all pity in your stony breasts,
And now shall move you to bereave my life.
n. No, Barabas; to stain our hands with blood
Is far from us and our profession.
r. Why, I esteem the injury far less,
To take the lives of miserable men
Than be the causers of their misery.
You have my wealth, the labour of my life,
The comfort of mine age, my children's hope;
And therefore ne'er distinguish of the wrong.

Bedingung: Shylock soll sofort Christ werden; erfüllt er diese und die vorhergehenden Bedingungen nicht, so widerruft der Doge den ihm gewährten Pardon. Shylock hat also nur die Wahl zwischen sofortigem Tode einerseits und Abschwörung seines Glaubens und Uebertritt zur Religion seiner Todfeinde andererseits. Dieser aus Marlowe entlehnte Zug [1]) geht nach unserem heutigen Gefühl über den Begriff der Strafe hinaus; es ist nicht mehr poetische Gerechtigkeit oder tragische Vergeltung, es ist geistige und sittliche Vernichtung, die auch den physischen Tod zur unausbleiblichen Folge haben muss. Die Nachsicht in Bezug auf die Vermögens-Einziehung wird hierdurch mehr als aufgehoben. Wo bleibt hier Horn's 'fast selige Idee von der versöhnenden Liebe und der vermittelnden Gnade?' Die Todesstrafe wäre im Vergleich zu dieser Marter milde gewesen. Wie schwer Shylock auch gefehlt hat, wie sehr wir auch seinen Charakter verabscheuen und verdammen, so können wir uns doch, wenn er, von der Gnade des Dogen zermalmt, aus dem Gerichtshofe hinauswankt, eines augenblicklichen Mitleids mit ihm nicht erwehren, ja wir fühlen uns geneigt, jenem englischen Kinde beizupflichten, das bei der Vorstellung ausrief: *'The poor man is wronged!'* [2]) Wir befinden uns durchaus in der entgegengesetzten Stimmung Hebler's, welcher meint (74), wir dürften ungenirt mitlachen, wenn Gratiano nicht bloss an dem vereitelten Plane, sondern auch an der Aussicht Shylock's auf den Galgen seinen Spass hat.

Man ist über diesen Punkt meistens leicht und beschönigend hinweggegangen, als käme wenig oder nichts darauf an. 'Die Sache wird nur dadurch erträglich, meint Rümelin, dass man sich bewusst bleibt, auf dem Boden einer mährchenhaften Handlung zu stehen, bei der das Einzelne nicht so genau zu nehmen ist.' Rümelin ermahnt dabei diejenigen, welche Shakespeare durchaus zu einem christlichen Dichter stempeln wollen, sich diese Stelle *ad notam* zu nehmen; denn wem der Glaube seiner Kirche eine wirkliche Herzenssache sei, dem werde so etwas auch nicht einmal beiläufig aus der Feder fliessen. Nur Hebler (S. 98 fg.) lässt sich näher auf den Gegenstand ein. Nachdem er über Portia's Christenthum gesprochen — er nennt sie die idealste Christin, die jemals im Leben oder in der Kunst dagewesen — fährt er folgendermassen fort: 'Gegen ein

---

[1]) Er findet sich ähnlich auch anderwärts. 'In Vincent of Beauvais, sagt Warton H. E. P. I, CXCVII, m, there is a story of a bond between a Christian and a Jew; in which the former uses a deception which occasions the conversion of the latter.'

[2]) Ich bedaure, dass ich versäumt habe, die Quelle dieser Anekdote anzumerken.

solches Shakespeare'sches Christenthum kann das Judenthum eines Shylock kein Recht behalten, und wir finden von hier aus sogar das Verlangen, dass dieser sich taufen lasse, — — mehr scheinbar als wirklich hart. Shylock hat gegen Antonio und dessen Grundsätze vollständig den Kürzern gezogen — etwas Anderes als das Bekenntniss dieser von Niemand tiefer als von dem Besiegten selbst empfundenen Thatsache hat dessen Taufe zunächst nicht zu bedeuten. So wenig als Portia's Empfehlung der christlichen Gnade wie ein gewöhnlicher Bekehrungsversuch anzusehen ist, ebensowenig vermögen wir in Antonio's Verlangen eigentlichen Zelotismus zu erkennen. Auch darf die Abschwörung der bisherigen Religion Einem eher zugemuthet werden, wenn es mit der Anhänglichkeit an diese doch nicht weit her ist. Das, was dem Shylock wirklich Religion ist, sein Wuchertreiben, kann er, wenn er will, auch mit gewaschenem Kopfe und unter christlichen Formen und Floskeln fortsetzen; er wird mehr Concurrenten finden, als ihm lieb ist. Dennoch bleibt für unser Gefühl, das absolut allen Religionszwang verwirft, ein Rest wirklicher Härte in dem Begehren des Antonio zurück. Hart kann Shakespeare zuweilen sein, nur nie weichlich, nie sentimental.'

So urtheilt Hebler. Die Sache ist damit jedoch keineswegs erschöpft oder erledigt. Zunächst scheint soviel klar, dass es nicht fanatischer Hass oder schadenfroher Hohn oder gar grausame Rache ist, was dem Antonio die Bedingung eingiebt, dass Shylock sich taufen lassen solle. Antonio hat zwar von Anfang an den Juden mit Schmähungen und Misshandlungen verfolgt, das ist aber auch der einzige Flecken an seinem Charakter. Im Uebrigen zeichnet er sich durch Milde, Wohlwollen und Herzensgüte aus und es ist nicht anzunehmen, dass sich sein Judenhass zu solcher Grausamkeit versteigen sollte, zumal in demselben Augenblicke, wo er bezüglich der Vermögenseinziehung einen unzweideutigen Beweis seines Edelmuthes giebt. Seine Forderung des Religionswechsels entspringt mithin aller Wahrscheinlichkeit nach einem andern Beweggrunde und wir werden schwerlich fehl gehen, wenn wir denselben in der allgemeinen religiösen Ueberzeugung des Mittelalters suchen, nach welcher nur die Bekenner des Christenthums der Erlösung und ewigen Seligkeit theilhaftig werden konnten. Dass die Juden ewig verloren sind, weiss auch Marlowe's Barabas:

I am a Jew, and therefore am I lost,

sagt er. Es is bekannt, wie sich diese Ueberzeugung bis zu dem Glauben steigerte, dass es ein verdienstliches Werk sei, den Nicht-Christen selbst wider ihren Willen zu den Segnungen des Christen-

thums zu verhelfen, d. h. sie gewaltsam zu bekehren.[1]) Unter diesem Gesichtspunkte erscheint der Vorschlag Antonio's und das Verfahren des Dogen in einem andern Lichte und es begreift sich, dass sie den dem Juden aufgegebenen Religionswechsel gleichfalls als einen Gnadenbeweis ansehen; sie wollen dadurch seine Seele vom ewigen Verderben retten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, wie dieser Glaubenssatz der römischen Kirche den Keim zum entsetzlichsten Fanatismus enthielt und mit dem glühendsten Juden – und Ketzerhasse Hand in Hand ging; die Geschichte des Mittelalters liefert fast auf jedem Blatte die Beweise. 'Bei der grossen europäischen Judenverfolgung im Jahre 1349, so erzählt Menzel[2]), liess man in Strassburg alle Juden, die das Crucifix nicht küssten, 900 an der Zahl, auf einem einzigen grossen Holzstoss verbrennen [an welchen der Name der Brandgasse, *Rue Brûlée,* noch heutigen Tages erinnert]. Nur Kinder wurden gerettet, die man vor den Augen der Eltern taufte. Elfhundert Strassburger Juden entgingen dem Tode, indem sie das Kreuz küssten und Christen wurden.' Man liess also den Juden nur die Wahl zwischen Uebertritt oder Tod, buchstäblich wie es Shakespeare in unserm Stücke gethan hat.

Haben wir uns so auf Shakespeare's Boden versetzt, so zeigt sich uns, dass sich sein Publikum in einer andern Stellung zum Kaufmann von Venedig befand als das heutige. Sein Publikum steckte noch tief in Judenhass und Judenverachtung und war noch weit davon entfernt, im Juden einen gleichberechtigten Mitmenschen und Staatsgenossen zu sehen.[3]) Demgemäss nahm es an der

---

[1]) Schon Augustinus hat das 'Nöthige sie hereinzukommen' in diesem Sinne gegen die Donatisten angewandt. Die katholische Kirche ist die allein seligmachende; extra ecclesiam nulla salus. 'Dieser Satz wird auch von der lutherischen Kirche vindicirt, nur mit dem Unterschiede, dass in der lutherischen Kirche nicht die wahre Kirche mit der äussern Erscheinung der Kirche identificirt wird; die katholische Kirche verlangt aber ausdrücklich, dass man ein äusseres Glied der äusseren Kirche sei; wo nicht, so gehört man zum regnum diaboli.' Hofmann, Symbolik (Leipzig, 1857) S. 27, 7. Die Taufe ist danach zur Seligkeit absolut nothwendig. Ebenda 79. 'Eine Verlockung zum Christenthum hat schon Gregor wenigstens der Kinder wegen für unbedenklich gehalten, und mehrmals wurden Einrichtungen getroffen, um die Juden zur Anhörung von Bekehrungspredigten zu zwingen.' Hase, Kirchengeschichte 346. Entgegenstehende päpstliche Anordnungen, dass die Juden zum Glauben nicht gezwungen werden sollten konnten als nicht folgerichtig auf die öffentliche Meinung und das Volksgefühl unmöglich Einfluss haben.

[2]) Geschichte der Deutschen (Stuttgart und Tübingen, 1843) S. 457.

[3]) Juden wurden unter Elisabeth in England nicht geduldet und man könnte demnach die Frage aufwerfen, ob Shakespeare, wenn er nicht Reisen in's Ausland gemacht,

gewaltsamen Bekehrung keinen Anstoss, sondern fand sie von seinem Standpunkt aus gewiss ganz in der Ordnung und erblickte eine gnädige Strafe darin. Wer an Marlowe's Juden von Malta und ähnlichen Schauerstücken Gefallen fand, weidete sich sicherlich auch in Shylock's Verzweiflung und lachte 'ungenirt' über Gratiano's Verhöhnung desselben. *'To undo a Jew is charity, and not sin'* sagt Ithamore bei Marlowe am Schlusse des vierten Aktes. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass für des Dichters Zeitgenossen Shylock eine komische Figur war und dass Burbage der allgemeinen Auffassung entsprach, wenn er ihn, wie es höchst wahrscheinlich ist, als ein komisches Zerrbild mit abschreckend jüdischer Maske gab. Die Maske allein, auf welche einige Aesthetiker grosses Gewicht legen, möchte schwerlich ein ausreichender Beweis für die komische Auffassung sein, denn wie aus Marlowe's Juden von Malta und aus Rowley's *Search for Money* (1609) hervorgeht, wurde Barabas von Alleyn und seinen Nachfolgern mit derselben hässlichen Judenmaske gegeben, und Barabas war sicherlich kein komischer Charakter.[1]) In Erwägung jedoch, dass wir es hier mit einem Lustspiele zu thun haben, darf immerhin angenommen werden, dass Shylock's Maske auf komische Wirkung berechnet war und diesem Zwecke wesentlich diente. Wir stimmen also insoweit mit Hebler und Rümelin überein, als wir nicht zweifeln, dass des Dichters Publikum (nicht er selbst, wie Rümelin ebenfalls behauptet) den Shylock zu den komischen Personen gezählt hat. Anders aber steht es mit dem heutigen Publikum. Für uns ist das Judenthum als solches kein Gegenstand des Hasses und der Verachtung mehr; die Juden sind endlich, wenigstens im Prinzip, unsere gleichberechtigten Mitbürger geworden. Hier ist ein Punkt, wo der Fortschritt der sittlichen

———

einen Juden gesehen und gekannt habe. Um so bewundernswürdiger wäre seine Divination in der Schilderung des jüdischen Charakters. Wie Drake, Shakespeare and his Times (Paris, 1838) p. 463 behauptet, wurde der Judenhass der Engländer obenrein noch künstlich angefacht.

[1]) Der auffallendste Gesichtszug war die grosse orientalische Nase. Ithamore sagt zu Barabas (Akt II, Dyce p. 157): 'O, brave, master! I worship your nose for this', und bei Rowley wird Jemand beschrieben 'as having his visage (or vizard) like the artificiall Jewe of Malta's nose.' S. Dyce, The Works of Chr. Marlowe p. XXIII. An einer andern Stelle nennt Ithamore den Juden 'a bottlenosed knave' und an einer dritten redet er ihn sogar bloss mit 'nose' an. — Nach der von Collier (Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare 52 ff.) veröffentlichten 'Funeral Elegy' auf Burbage spielte dieser den Shylock in einer rothen Perrücke; 'with the red-hair'd Jew, heisst es bei der Aufzählung seiner Rollen, which sought the bankrupt merchant's pound of flesh'. Die Nase wird hier nicht erwähnt.

Ideen seit Shakespeare zu einer wesentlich andern sittlichen Anschauung geführt hat. Die Verurtheilung alles Religionszwanges und die rechtliche und sittliche Toleranz haben sich wenigstens in den protestantischen Ländern zu allgemeiner Geltung durchgekämpft. Für uns ist Shylock kein komischer Charakter mehr, wir vermögen über den ihm aufgezwungenen Uebertritt nicht mehr leicht hinwegzugehen, geschweige 'ungenirt' zu lachen, mag uns die ästhetische Kritik die Sache vordemonstriren wie sie will. Durch diese Veränderung des sittlichen Standpunktes ist für uns auch eine gewisse Zwiespältigkeit in das Stück gekommen, die es für Shakespeare's Zeitgenossen nicht hatte.

Wie aber verhielt sich der Dichter selbst zu diesen Fragen? Stand er auf derselben Stufe religiöser Beschränktheit und Unduldsamkeit wie sein Publikum? Oder war er ihm vorausgeeilt und näherte er sich mit dichterischer Sehergabe der gegenwärtigen Toleranz? Wohin ging seine Absicht bei der Schöpfung des Shylock-Charakters? Wollte er wirklich nur seinen Gründlingen ein Gaudium damit bereiten und ihnen einen willkommenen Stoff für rohe Ausgelassenheit und Lachlust liefern? Nach dem Gesagten ist es uns unmöglich zu einer solchen Ansicht zu gelangen. Shakespeare ist auch hier nicht aus seiner 'verzweifelten Objektivität' herausgetreten; er hat der Welt auch hier den treusten und untrüglichsten Spiegel vorgehalten, ohne uns seine persönliche Meinung anders als höchstens zwischen den Zeilen anzudeuten. Ausser der grossen Apostrophe in III, 1 und dem bereits hervorgehobenen Umstande, dass der Dichter Shylock's wahnsinniges Hülfsgeschrei in den Strassen nur berichten lässt, lesen wir diese Andeutungen namentlich aus der fünften Scene des dritten Aktes heraus, wo Lanzelot der Jessica seine in witzige Clowns-Spässe eingekleidete Ueberzeugung ausspricht, dass sie verdammt sei, da die Sünden der Väter an den Kindern heimgesucht würden; es bleibe ihr nur noch eine Art von Bastard-Hoffnung, nämlich die — schon erwähnte — Annahme, dass sie nicht des Juden Tochter sei. Als Jessica erwidert, dass alsdann die Sünden ihrer Mutter an ihr heimgesucht werden würden, bleibt er dabei, dass sie auf die eine und die andere Art verloren sei. Mit unzweideutiger Anlehnung an eine Lehre des Apostels Paulus[1]) beruft sich Jessica jetzt auf ihren Mann, der sie zur Christin gemacht habe und durch den sie selig zu werden hoffe. Lanzelot

---

[1]) 1 Korinth. 7, 14: Der ungläubige Mann ist geheiliget durch das Weib, und das ungläubige Weib wird geheiliget durch den Mann.

findet jedoch dieses Christenmachen sehr tadelnswerth; es gebe ohnedem schon Schweinefleisch-Esser genug und wenn das so fortgehe, werde bald kein Schnittchen Speck mehr zu haben sein. Als Lorenzo dazu kommt, beklagt sich Jessica bei ihm, Lanzelot habe ihr gerade herausgesagt, im Himmel sei keine Gnade für sie, weil sie eines Juden Tochter sei und habe die Christen wegen ihrer Judenbekehrungen getadelt. Lorenzo geht nicht darauf ein, sondern kehrt den Spiess gegen Lanzelot um, indem er ihm wegen seiner Liebschaft mit einer Mohrin zu Leibe geht; ihm selbst werde es leichter fallen, sich wegen der Judenbekehrung, als dem Lanzelot, sich wegen dieser Schwängerung zu verantworten.

Diese Unterredung ist unverkennbar das Präludium zu der dem Shylock in der Gerichtsscene gestellten Bedingung; sie giebt so zu sagen den Accord und die Tonart dafür an. Das ist ihre Bedeutung im Stücke, andernfalls wäre sie ein unorganischer Auswuchs. Welches aber ist diese Tonart? Wenn wir an Lanzelot's Verspottung der Chiromantie in II, 2 und der Traumdeuterei in II, 5 denken, so möchte es schwer sein, in seinem Gespräche mit der Jessica etwas anderes als eine witzige Verspottung der Kirchenlehre und der Judenbekehrung zu erblicken. Hinsichtlich der Judenbekehrung kann möglicher Weise irgend ein Zeitvorgang Shakespeares Witz und Spott herausgefordert haben. Mag sich das verhalten, wie es will, so kann wol das ernsthafte Correlat zu dieser scherzhaften Betrachtung der Sache kaum ein anderes sein, als dass der Dichter hier unter der Schellenkappe des Humors den dem Shylock auferlegten Religionswechsel für seine Person missbilligt. Obendrein wird die Taufe dem Juden nichts helfen; trotz des angenommenen Scheinchristenthums wird er verdammt sein und bleiben. Die Christen überdies bedanken sich für solche Uebertreter, die ihnen weder Nutzen noch Ehre bringen und nur das Schweinefleisch vertheuern — ähnlich wie Fiesco zum Mohren sagt, als dieser Christ werden will, um dem Strick zu entgehen: 'Die Kirche bedankt sich für die Blattern des Heidenthums.' Rümelin hat in diesem Punkte ganz Recht, nur sollte er seine Bemerkung nicht auf die Gerichtsscene, sondern auf diese Gartenscene zwischen Lanzelot und Jessica bezogen haben; wäre dem Dichter der Kirchenglaube Herzenssache gewesen, so hätte er den Lanzelot nicht in dieser Weise sprechen und durch ihn ein solches Streiflicht auf die Verurtheilung Shylocks fallen lassen können. Für ihn lag aber der Schwerpunkt der Religion in der Pflichtübung und Sittlichkeit, nicht im Dogma. Von diesem Standpunkte aus konnte er auch unmöglich mit der Behand-

lung einverstanden sein, welche den Juden seitens des Staates und der Gesellschaft zu Theil wurde; die tieferen Motive, welche er, um mit Rümelin zu reden, 'dem Juden *en passant* aus seinem reichen Schatze zugeworfen hat', sind es eben, welche seiner persönlichen Ueberzeugung zum Ausdruck dienen und uns den Glauben verbieten, als könne er den Shylock als eine komische Figur beabsichtigt haben. Zugleich hat er aber auch durch dieselben seinem Publikum eine freilich wol wenig beherzigte Lection ertheilt.

Warum aber, wenn der Dichter von seinem freiern und duldsamern religiösen Standpunkte aus die mehr oder minder gewaltsame Judenbekehrung missbilligte, lässt er sie dem Shylock zur Bedingung machen? Der Jude konnte ja mit der Geldstrafe davonkommen, wäre sie auch härter ausgefallen als es gegenwärtig der Fall ist. Die Gegensätze hätten sich dann in dem als Lustspiel angelegten Stücke minder schroff und unvermittelt gegenüber gestanden und die Bühnenwirkung wäre schwerlich geringer gewesen. Allein die dramatische Dichtung ist, wie bemerkt, für Shakespeare ein Spiegel, kein Kaleidoskop; es ist nirgends seine Art, zu verschönern, zu dämpfen oder zu vertuschen. Er giebt uns Welt und Geschichte wie sie sind, selbst auf die Gefahr hin, hier und da einem naturalistischen Landschaftsmaler zu gleichen, ja er besitzt eine unleugbare Vorliebe für die scharfen und markigen Umrisse, auch wenn sie sich nicht überall innerhalb der Schönheitslinie halten. Ueberdies wollte sein Publikum den Shylock unter allen Umständen zerschmettert sehen, wie Lessings Patriarch den Juden auf alle Fälle verbrannt wissen will. Ja es scheint fraglich, ob selbst wir damit einverstanden sein würden, wenn einmal versuchsweise die Bedingung der Taufe bei der Aufführung gestrichen würde. Dass das Stück auf jenem mährchenhaften Boden steht, wo es etwas bunt und toll herzugehen pflegt, wollen wir dabei nicht weiter geltend machen.

Gleichsam als hätte Shakespeare gefühlt, dass die Naturwahrheit der Gerichtsscene in diesem Punkte etwas zu weit geht, entschädigt er uns im fünften Akte durch doppelte Süssigkeit; er hat offenbar die Nothwendigkeit erkannt, die Disharmonie aufzulösen und seine Dichtung in die heitre Region der romantischen Komödie zurückzuführen. Mit dem Grundgedanken des Besitzes hängt das zauberische kleine Utopien in Belmont insofern zusammen, als nur auf der Grundlage des Reichthums diese Entwickelung eines sich in so selbstbewusster Unabhängigkeit und freier Heiterkeit bewegenden Lebens möglich ist. Die Anknüpfung an Marlowe scheint uns auch hier nicht fern zu liegen; hat uns dieser, allerdings im Geiste seines

Barabas, in den vollgehäuften Speichern und Schatzkammern das Ideal des Reichthums geschildert, so führt uns Shakespeare hier in sein Eldorado irdischen Besitzes. Während es sich bei Barabas und Shylock, wie auch bei Antonio, eben so wohl um den Erwerb wie um den Besitz handelt, ist der erstere hier völlig ausgeschlossen. Im Gegensatze zu dem schwimmenden Gute der Kaufherren, das von Wind und Wellen, von Land- und Wasserdieben abhängig ist, haben wir es hier mit einem festbegründeten, von Geschlecht zu Geschlecht sich vererbenden Grundbesitz zu thun. Denken wir uns die Portia mit der Sorge um Erwerb oder gar um des Lebens Nothdurft behaftet, so haben wir keine Portia mehr. Ihr Lebenselement ist die auf der Grundlage gesicherten Besitzes beruhende Uebung edelster Humanität, die Förderung und der Genuss des Guten und Schönen. Die innere Selbständigkeit, welche ihr Charakter durch die äussere Unabhängigkeit gewonnen hat, giebt ihr unleugbar einen leisen Anflug von Männlichkeit, wogegen sich bei Antonio eine entgegengesetzte Wirkung des Reichthums, ein Anflug von Weiblichkeit, offenbart. Portia würde mit ihrem Reichthum und in ihrer völlig verwaisten Stellung der Gefahr der Unweiblichkeit ausgesetzt sein und der Emancipation zum Opfer fallen, wenn sie nicht durch die letztwillige Verfügung ihres Vaters in der dem weiblichen Geschlechte geziemenden Sphäre der Gebundenheit und Unterordnung gehalten würde. Wie glücklich des Vaters Absicht in diesem Punkte erreicht worden ist, beweisen die schönen, aus ächtester Weiblichkeit fliessenden Worte, mit denen sie sich und alles Ihrige dem neuerwählten Gatten zu eigen giebt. Ihr Reichthum würde ihr nur zum Verderben gereichen, wenn es ihr nicht auf diese Weise zum Bewusstsein gebracht würde, dass es sittliche Bande sind, welche die Gesellschaft zusammenhalten, Bande, denen sich auch der weltlich Unabhängigste nicht zu entziehen vermag, wenn er nicht wie Shylock in unsittlicher Selbstsucht und Verknöcherung untergehen soll. Portia murrt zwar gelegentlich über die ihr auferlegte Beschränkung und klagt über die böse Zeit, welche Eignern ihre Rechte vorenthält, allein das geschieht in einem Augenblicke der Erregung, wie ihm wol Jeder einmal ausgesetzt ist; ihren wahren Vorsatz spricht sie I, 2 aus: 'Sollte ich so alt werden wie Sibylla, will ich doch so keusch sterben wie Diana, wenn ich nicht dem letzten Willen meines Vaters gemäss erworben werde.' Bei ruhiger Ueberlegung ist sie von der Weisheit und Fürsorglichkeit des väterlichen Gebotes durchdrungen — auch Nerissa stimmt ihr bei — und die Pflichttreue, mit welcher sie demselben nachlebt, gehört zu ihren schönsten

Charakterzügen. Was geschehen wäre, wenn ein widerwärtiger Zufall, wie er bisweilen auch die weisesten Anordnungen zu Schanden macht, einen Conflict herbeigeführt hätte, darüber brauchen wir uns den Kopf nicht zu zerbrechen; der Dichter hat durch die Charakterisirung der Freier wie der Kästchen dafür gesorgt, dass diese Furcht nicht in uns aufkommt und hat im Gegentheil von vorn herein die Zuversicht auf den Sieg der ächten Liebe in uns zu erwecken gewusst. Portia's ganzes Wesen ist auf Aechtheit und Tüchtigkeit gestellt, und da die Absicht der väterlichen Anordnung dahin geht, sie vor unächtem Scheinwesen zn bewahren, so kann sie sich nicht in innerm Widerspruche mit derselben befinden. Ueberdies dienen die Bedingungen bei der Kästchenwahl dazu, unwürdige und unliebsame Freier zu verscheuchen, wie den französischen Hampelmann, den deutschen Trunkenbold und den neapolitanischen Dilettanten im ehrsamen Hufschmiede-Handwerk. Der Vater hat, um es mit dürren Worten zu sagen, nicht gewollt, dass sie einem Freier zur Beute werde, der sie nur um des Goldes und Silbers willen wählt, der in der Ehe nur äusseres, nicht inneres Glück sucht, der nur ihren Besitz, nicht ihre Person liebt. Und doch — seltsamer Widerspruch! — unternimmt gerade Bassanio den Zug nach Belmont, um 'das goldene Vliess' zu erobern, während diese Absicht dem Marocco und dem Arragon bei ihrem eigenen fürstlichen Reichthum kaum aufgebürdet werden kann. Bassanio ist nicht bloss arm, sondern tief verschuldet und hat dem Antonio schon viel Geld gekostet; das will er jetzt wiedererlangen, wie er als Knabe einen Pfeil dem andern nachgeschickt und so beide wiedergefunden hat. Dies neue Räthsel ist nur so zu lösen, dass sich Bassanio trotz seines jugendlichen Leichtsinnes und seiner Verschwendung doch als ein tüchtiger und ächter Charakter bewährt, der nicht bloss Portia's Reichthum, sondern noch mehr sie selbst liebt. Er hat eben nur seinen wilden Hafer gesäet und den Schluss, den Portia aus seinem Charakter auf den des Antonio zieht, können wir eben so füglich zu Bassanio's Gunsten umkehren. Die den Antonio umgebende Gruppe überragt er um eines Hauptes Länge; er besitzt, nach Lanzelot's Anwendung des Sprüchwortes, die Gnade Gottes, während Shylock genug hat. Auch hinsichtlich seines Standes scheint ihn der Dichter höher zu stellen als die Uebrigen. Dem Antonio ist er nicht bloss durch herzliche Freundschaft, sondern auch durch Verwandtschaft verbunden; '*your most noble kinsman*' nennt ihn Solanio I, 1 gegen Antonio. Antonio's schwärmerische Neigung für ihn hat etwas Väterliches und das Verhältniss ist durchaus dem zwischen Messer Ansaldo

und Giannetto nachgebildet; Antonio's Wunsch, seinen Liebling vor seinem Tode wenigstens noch einmal zu sehn, ist sogar wörtlich dem Pecorone entnommen.

In wiefern übrigens Antonio dem Shylock als Gegenbild gegenüber steht, ist bereits von Gervinus zur Genüge ausgeführt. Für Shylock ist der Besitz an sich alles, für Antonio nichts, nicht einmal Mittel zum Lebensgenuss. Shylock lebt und erwirbt nur für sich, Antonio nur für Andere. Shylock steht vereinsamt da, denn Tubal und Chus sind nur seine Handlanger beim Geschäft, während Antonio von einem Schwarm von Freunden und Anhängern umgeben ist, von denen die Mehrzahl freilich durch seinen Reichthum angelockt sein mag; doch sind sie sämmtlich von aufrichtiger Hochachtung und herzlichem Mitgefühl für ihn erfüllt und kehren ihm in der Stunde der Noth nicht den Rücken, wie es Timon's Schmarotzer thun. Seine einzige Freude besteht darin, diese Tagesschmetterlinge lustig und guter Dinge zu sehen, wie sie sich ihrerseits bestreben, ihn zu erheitern. Warum er melancholisch ist, wissen weder seine Freunde, noch weiss er es selbst. Bloss, weil er nicht lustig ist. Die Thatsache ist, dass ihn der Reichthum abgestumpft, übersättigt und verweichlicht hat; die Erfüllung ist allen seinen Wünschen auf dem Fusse gefolgt, wenn nicht vorausgeeilt — was soll er noch wünschen? Ausserdem hat er keine Familie, für deren Zukunft er zu sorgen hätte, an deren Gedeihen er sich erfreuen könnte. Trotz seiner Freunde steht er in dieser Hinsicht gleichfalls vereinsamt da und eine vollkommene Gleichgültigkeit nicht nur gegen den Besitz, sondern gegen das Leben selbst hat sich seiner bemächtigt; nur um Bassanio's willen liebt er die Welt noch (II, 7). Er ergiebt sich daher mit Gelassenheit in sein Schicksal und will ganz damit einverstanden sein, wenn nur der Jude tief genug schneidet; er fühlt sich zu schwach, seinen Reichthum, den er für verloren hält, zu überleben.

Denn hierin zeigt das Glück sich gütiger
Als seine Weis' ist; immer lässt es sonst
Elende ihren Reichthum überleben,
Mit hohlem Aug' und falt'ger Stirn ein Alter
Der Armuth anzusehn; von solchem Elend
Langwier'ger Busse nimmt es mich hinweg.

Er fühlt, dass er ein angestecktes Schaf der Heerde und zum Tode am tauglichsten ist;

die schwächste Frucht
Fällt vor den andern, und so lasst auch mich.

So ist er voll Weichherzigkeit, Milde und Herzensgüte, und Shylock ist der einzige Mensch gewesen, gegen den er diese Vorzüge seiner Natur verleugnet hat. Gervinus, so sehr er auch gegen Shylock eingenommen ist, kann daher doch nicht umhin, in der von Antonio ausgestandenen Kümmerniss und Todesangst eine wohlverdiente Strafe zu erkennen und anzunehmen, dass er sich den Vorgang werde zur Lehre dienen lassen. Uebrigens ist es wieder ein meisterhafter Zug Shakespeare's, dass er den Antonio nicht unschuldig leiden lässt, wie das mit Messer Ansaldo im Pecorone der Fall ist, der sich mit keinem Worte gegen den Juden von Mestre vergangen hat.

Unter den Klängen berauschender Musik und den Düften südlicher Blumenpracht kommen in Belmont alle Hauptpersonen des Stückes, mit Ausnahme Shylocks, zusammen. Dem Antonio theilt die allen überlegene Portia die frohe Kunde mit, dass drei seiner Galeonen reichbeladen auf der Rhede angelangt sind und giebt ihn dadurch dem Leben vollständig zurück. Die kleine Jessica, die bei den Tönen süsser Musik nicht lustig sein kann, — beiläufig ein Zug, der sehr zu ihren Gunsten spricht — wird hoffentlich durch das von Nerissa überbrachte Testament ihres Vaters desto heiterer gestimmt. Auch die (dem Pecorone entnommene) ziemlich heikle Episode von den verschenkten Ringen löst sich in übersprudelnder Heiterkeit auf, und so stehen wir am Schlusse des Stücks, das wir trotz allem als ein dramatisches Juwel in seiner unsterblichen Schönheit nicht minder sorgfältig hüten wollen, als Bassanio und Gratiano die Ringe ihrer Frauen.

Die Quellen der Troilus-Sage
in ihrem Verhältniss zu
Shakespeare's 'Troilus und Cressida'

Von

W. Hertzberg.

Wohl bei keinem andern Shakespeare'schen Drama ist die ;e nach den Quellen, aus welchen der Dichter seinen Stoff gepft, so wie die weitere nach den Modificationen, denen er das vorliegende Material unterworfen hat, von so überwiegendem resse und von so maassgebender Bedeutung für das Verständniss poetischen Kunstwerkes selbst als bei 'Troilus und Cressida.' Wir stehen hier nämlich vor demjenigen Sagenkreis — dem ıchen —, in welchem die hellenische Menschheit als Repräsenin der ganzen Menschheit bei ihrem ersten Erwachen zu dichcher und künstlerischer Production ihre höchsten Ideale verıert hat. Die vollendete Schönheit und unvergängliche Jugendt der homerischen Schöpfungen hat aber fortzeugend alle Gat;en der antiken Poesie, jede Kunstübung, ja das ganze ästhetische ethische Bewusstsein des classischen Alterthums in dem Maasse ıhdrungen und bedingt, dass der Name Homer als der reinste onent des Begriffes der Antike angesehen werden muss. Sollte Shakespeare, wie es die Ansicht namhafter und geistvoller iker ist, in diesem Drama eine bewusste und beabsichtigte Stel; Homer gegenüber eingenommen haben, so böte uns dasselbe Schauspiel von der allergrössten psychologischen und literarorischen Bedeutung: die Darstellung der Differenz und des Contes zwischen dem grössten Dichter des Alterthums, dem grössten,

vielleicht einzigen, Epiker aller Zeiten und dem grössten Dramatik der modernen Welt. Das Maass und die Art dieses Contrastes ab würde (abgesehen von den Forderungen der verschiedenen Gattunge sich aus den Modificationen ergeben, welche Shakespeare mit de homerischen Sagenstoff vorgenommen hätte. Wir gewönnen dadur gewissermaassen einen polykletischen Kanon für die Unterschie antiker und moderner Poesie. Dies allerdings nur in vollem Ern wenn es unserm Dichter mit der Entgegenstellung selber Ernst g wesen wäre. Aber das Verhältniss würde kaum in seinem Wes verändert, es würde nur der Standpunkt der Betrachtung verschob werden, wenn wir, was ja vielfach geschehen, in unserm Drama ei beabsichtigte Parodie der homerischen Welt finden zu müss glaubten. Das Resultat wäre immer die Kritik der antiken We anschauung durch die moderne und die Verzerrung der homerisch Ideale vollzöge sich nur durch den Reflex auf dem Hintergrun einer in ihrem tiefsten Wesen anders gearteten Dichterseele.

Aber noch weiter. Man erblickt in der angeblichen Parodie z gleich eine, wenn auch indirecte, literarische Polemik gegen die u bedingten Anhänger der Antike, die pedantischen Vertreter (Renaissance um jeden Preis, vor allem gegen den dramatischen (währsmann dieser Richtung Ben Jonson.[1]) Hieraus ergeben s dann chronologische Folgerungen für die Entstehungszeit unse Stückes, die mit andern entgegenstehenden Daten erst durch C jectur beseitigt werden müssen.

Durch alle diese Umstände gewinnt somit die Frage nach d Quellen, aus denen Shakespeare geschöpft, dem Material (Dichtung und seiner historischen Präformation ein ungewöhnlic Interesse.

Nun hat allerdings die historische Entwickelung der Troil sage bereits eine ausführliche Darstellung gefunden in dem Bu der Herren L. Moland und G. d'Héricault: *Nouvelles Françoi avec une introduction et des notes.* Paris 1858 — und weiter der Analyse dieses Werks, welche Karl Eitner im dritten Ba dieses Jahrbuchs (S. 252—300) gegeben hat. Der letztere Geleh hat sich nicht blos auf die Reproduction jener Schrift beschrän vielmehr wesentliche Lücken darin ergänzt und das gesammte Mate mit Rücksicht auf das vorliegende Drama verwerthet. Wir sind a bei eingehender Prüfung sämmtlicher in Frage kommender Quel so vielfach zu abweichenden Resultaten gelangt, und in den St

[1]) S. Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst Th. III, S. 366 ff.

gesetzt, so manche neue Thatsachen ans Licht zu ziehen — die zwar an sich vielleicht minutiös, doch in Verbindung unter einander Bedeutung gewinnen und auch in weiteren Kreisen Interesse zu erregen geeignet sein dürften, dass wir im Verlauf unsrer Untersuchung den ursprünglichen Vorsatz nur eine Epikrisis und eine Nachlese zu jenen Arbeiten zu geben, mit dem Entschluss vertauscht haben, den ganzen Gang unsrer Ermittelungen vollständig darzulegen. Denn kürzer würde unsre Exposition bei dem ersteren Verfahren kaum geworden sein, wohl aber zerrissener und für den Leser unerquicklich.

Wir müssen zunächst erinnern, dass von der ganzen Handlung unseres Stückes kein einziger Zug sich in Homer's Gedichten selbst wiederfindet; nur der grössere Theil der Namen, der Schauplatz und die Voraussetzung: der Krieg der Griechen gegen Troja unter Agamemnon's Führung, um die geraubte Helena wiederzugewinnen, sind geblieben; aber schon die Motive jenes Raubes sind unhomerisch.

Troilus selbst wird von Homer nur beiläufig erwähnt (Il. XXIV, 257 ff.); der greise Priamus nennt ihn in der Klage um seine durch den Krieg ihm entrissenen Söhne. Er ist lange vor Hektor, vor den Ereignissen, welche die Ilias besingt, gefallen. Daher konnten seine Geschicke nur in denjenigen Gedichten des epischen Cyclus, welche zunächst nach Homer die Trojasage von den ersten Anfängen des Krieges bis zum Beginn der Ilias behandelten, ihre erste poetische Verherrlichung gefunden haben, in den s. g. Kypria nämlich [1]).

Hier erschien er denn, wie aus den dieser Quelle zunächst stehenden Nachbildungen erhellt, auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters aber voll männlichen Sinnes (*ἀνδρόπαις*). So fällt er in den ersten Tagen des Krieges durch Achilles' Speer am Heiligthum des thymbräischen Apollo, als der Myrmidonenfürst einen Ausfall der Troer zurückgeschlagen und die Flüchtigen bis unter die Mauern der Stadt verfolgt hatte [2]). Die Rührung des Siegers beim Anblick des sterbenden Jünglings verlieh der Scene ein tragisches Pathos, das bald durch die bildende Kunst vielfach ausgebeutet und ein äusserst beliebtes Motiv für die Vasenmalerei wurde [3]).

---

[1]) Welcker, Zeitschr. f. Alterthumsw. 1834. No. 3 ff. Ders. Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus. I, S. 124. 8.

[2]) Dion. Or. XI. p. 338. Vgl. Schol. zu Il. a. a. O. Eustathius das.

[3]) O. Jahn: Telephus und Troilus. 1841. Welcker in: Zeitschr. f. Alterthumsw. 1850. No. 4—7, 13—14.

Aber auch das Drama bemächtigte sich dieses Argumentes. Ein Vers aus Phrynichos 'Troilus' wird citirt [1]) und von einer gleichnamigen Tragödie des Sophokles sind 16 Fragmente erhalten [2]).

Anderseits setzte man jene Scene in Parallele mit dem Begegniss zwischen Achilles und Penthesilea. Die Rührung des Griechenhelden wird als Liebe zu dem schönen Jüngling gedeutet [3]) und die weitere Vergröberung und Verzerrung dieses Verhältnisses macht es begreiflich, dass wir zur Zeit der entarteten s. g. mittleren Komödie den 'Troilus' als Titel eines o. Zw. parodischen Stückes des Komikers Strattis (Ol. 92—95) wiederfinden [4]).

Mehr als das eben Beigebrachte weiss das ganze classische Alterthum nicht von unserm Helden. Alle beiläufigen Erwähnungen griechischer und römischer Dichter reduciren sich auf die durch die Kypria zum poetischen Gemeingut gewordenen Voraussetzungen [5]).

Eine völlige Umwandlung dagegen erfuhr die Sage von Troilus zugleich mit dem ganzen trojanischen Sagenkreise nachweislich erst mit dem Beginn des Mittelalters, allerdings mit Anknüpfung an fingirte Autoritäten aus der classischen, ja sogar aus der mythischen Zeit. Schon bei den Römern nämlich war das Interesse für die heimathlichen Stammsagen keineswegs ein rein ästhetisches, vielmehr ein vorherrschend praktisches, politisch-nationales gewesen. Es galt den Nachweis zu führen, dass Rom, das verjüngte Troja, die dem Priamidenreiche verheissene Weltherrschaft als rechtmässiges Erbtheil zu beanspruchen habe, und weiterhin, dass die Cäsaren, aus Aeneas' Blut entsprossen, die legitimen Nachfolger des troischen Königshauses seien. Dieser Gesichtspunkt wird von allen Dichtern der Augusteischen Zeit mit Nachdruck hervorgehoben und hat der

---

1) Athenäus XIII. p. 564 f., p. 603 f., p. 604 a.

2) Nach Dindorf. Eitner (a. a. O. S. 255) referirt gar zu ehrlich, dass dies 'Tragödie von derjenigen Gattung gewesen sei, die man satirisch nannte.' Di Herren Franzosen hatten bei Brunck den Troilus unter den Satyrdramen aufgeführt gefunden. S. dagegen Welcker Die griech. Trag. S. 63 f.

3) So Lykophron Cass. 307—13 und das. Tzetzes.

4) Athenäus III, p. 76 e. Schol. Aristoph. Vesp. 1340. Meineck. frgm. comic. gr ed. min. p. 435. So übrigens auch Tzetzes zu Lykophr. a. a. O. Serv. ad Virg. Aen I, 474. Eudoc. p. 404.

5) Callimach. bei Plut. Cons. ad Apoll. p. 113 E. vgl. mit Cic. Tusc. I. 39 Straton. Anth. Pal. XII, 191, 4. Plaut. Bacchid. IV, 9, 31, wo Troja's Verhängnis von Troilus' frühem Tod durch Orakelspruch abhängig gemacht erscheint. Hora Od. II, 9, 15. Virg. Aen. I, 474. Senec. Agam. 747, 748. Selbst Quint. Smyr *Paral. IV, 155,* 419 ff. geht über diese Traditionen nicht hinaus.

Aeneide Virgil's den tendenziösen Charakter verliehen, der ihre poetische Anlage wesentlich schädigt und verzerrt[1]). Aber diese Dichter beschränken sich darauf, bestehende Sagen pietätsvoll auszubeuten und zu erweitern; sie wagen nicht an dem Bestand der homerischen Ueberlieferung zu rütteln. Dagegen ist es klar, dass das Bestreben, aus dem Mythus historische Thatsachen zu eruiren, der rationalisirenden Mythendeutelei, wie sie bei den Griechen durch Euhemerus in Schwang kam, auf das bereitwilligste die Hand bieten musste.

In Folge dessen tauchen nun, wie es scheint, zu Nero's Zeit, eine Reihe literarischer Mystificationen auf diesem Gebiete, auf, deren erlogene Gewährsmänner der romantischen Dichtung des Mittelalters erwünschte Anlehnungspunkte boten. Nero affectirte bekanntlich Begeisterung für Homer. Um seine Zeit ward der zwar etwas nüchterne aber pedantisch genaue Auszug der Iliade in untadeligen lateinischen Hexametern verfasst, der unter dem Namen des *Pindarus Thebanus*[2]) vom zwölften Jahrhundert an bis in die Reformationszeit hinein im ganzen Abendlande als beliebtes Schulbuch galt.

Dieser Periode nun darf man mit Sicherheit wenigstens eine jener frechen Täuschungen zuschreiben, die sich selbst für zeitgenössische Memoiren des Trojanerkrieges ausgeben, als verfasst von namhaften Persönlichkeiten aus dem Heerlager der Griechen oder der Troer. Vier Namen treten hier in den Vordergrund. Der Coer Sisyphus, Korinnos, Dictys Cretensis und Dares Phrygius. Der Name des Sisyphus, der ein Begleiter des salaminischen Teucer gewesen sein soll, scheint ebensowenig wie seine angeblichen Schriften dem Abendlande bekannt geworden zu sein. Aber wir sind nach den Notizen des Byzantiners Malalas (saec. 6.), der ihn las und benützte[3]), berechtigt, ihn in eine Reihe mit dem gleich zu besprechenden Dictys zu stellen.

Korinnos dagegen, der nach Suidas[4]) ein Schüler des Palamedes war und aus welchem Homer seine ganze Weisheit geschöpft haben soll, war selbst im 14. Jahrhundert noch nicht im westlichen

---

[1]) S. die Anmerkungen zu meiner Uebersetzung der Aeneide I, 6, S. 334 f., 235, zu Propert. IV, 1, 46 ff. IV, 6, 17. 21. II, 34, 63.

[2]) S. Lucian Müller, Ueber den Auszug aus der Ilias des s. g. Pindarus Thebanus. Berl. 1857. S. 15.

[3]) Chron. V, p. 117. p. 119, 22. Hiernach war Sisyphus ein besonders radicaler Mythendeuter. p. 132, 19. Aus Malalas schöpfte Tzetzes Chil. V, hist. 29.

[4]) S. v. p. 345 Bernh. Vgl. Schol. Nicandr. Ther. 15, p. 3 und Eudocia p. 271.

Europa völlig verschollen, so dass sich Chaucer noch auf seine Autorität berufen konnte [1]).

Den allergrössten Einfluss aber auf die Fortpflanzung und Weiterbildung des troischen Sagenkreises im Mittelalter haben Diktys und Dares geübt. Beide Namen werden zwar gewohnheitsmässig und zum Theil schon im Mittelalter selbst in so enger Verbindung und mit so gleichartigem Nachdruck genannt, als wären sie so zu sagen synonym. In der That aber gehen sie (was bis jetzt noch von keiner Seite genug hervorgehoben ist) [2]) nach ihrem innern Wesen und der äusseren Richtung ihres Einflusses weit auseinander.

Die lateinische Schrift, welche wir unter dem Titel: *Dictys Cretensis de bello Trojano VI* besitzen, giebt sich durch die Dedications-Epistel als eine *bona fide* gefertigte und abbrevirte Uebersetzung eines griechischen Originals kund. Der Uebersetzer nennt sich Q. Septimius, widmet seine Arbeit dem Q. Aradius Rufinus und erzählt den Ursprung und die Schicksale des Originaltextes im Ganzen übereinstimmend mit der nur im Detail etwas genaueren Darstellung des wahrscheinlich von späterer Hand hinzugefügten Prologs:

Diktys aus Kreta, ein Waffengenosse des Idomeneus, habe auf Veranlassung seines Fürsten das Buch in phönicischen Buchstaben geschrieben und mit sich in sein Grab legen lassen. Unter Nero's Regierung sei es bei einem Erdbeben wieder zu Tage gekommen, von einem gewissen Praxis (Eupraxides im Prolog griechisch umgeschrieben und dem Kaiser überbracht, der ihn dafür reich belohnt habe. Hiermit stimmen nun die Berichte des Suida (s. v.), des Tzetzes (Exeg. Il. p. 20, 59), des Malalas (Chron. X p. 250, ed. Bonn.) und der Eudocia (p. 108). Denn wenn letztere auch statt Nero den Kaiser Claudius nennt, so erkennt man aus Malalas V, p. 132, 2 den Grund dieser Verwechselung (*ἐπὶ Κλαυδίου Νέρωνος*); doch lässt die Angabe des letzten (13.) Regierungs

---

[1]) S. m. Anm. z. Chaucer's C. G. S. 596 und den Aufsatz: 'Nachlese zu Chaucer im Jahrb. f. rom. und engl. Lit. Th. VIII, S. 160.

[2]) Bei der Abfassung dieser Zeilen war mir die ausgezeichnete Arbeit H. Dunger's: 'Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen. L. 1869.' (Separatabdruck des Osterprogramms des Vitzthum'schen Gymnasiums zu Dresden) noch nicht bekannt geworden. Ich freue mich mit diesem scharfsinnigen und gründlichen Forscher in einigen Hauptresultaten der gegenwärtigen Untersuchung zusammengetroffen zu sein.

jahres des Claudius als Zeit der Auffindung auch eine andre, naheliegende Ausgleichung zu.

Der lateinischen Bearbeitung aber weisen theils sprachliche Gründe, theils der Name des Aradius, dem sie gewidmet, das Zeitalter Constantin's d. Gr. zu. Ausser dem Zeugniss der Eudocia [1]) bestätigen mancherlei Gräcismen im lateinischen Ausdruck die Angabe des Septimius, dass er sein Buch aus dem Griechischen übersetzt habe und die Uebereinstimmung mit dem aus dem griechischen Diktys geschöpften Erzählungen bei Malalas (a. a. O.) und Cedrenus (nach dem J. 10. 59) [2]) beweisen, dass Septimius dasselbe griechische Original vor sich hatte, wie jener Byzantiner [3]). Mit den Abbreviaturen seines Textes ist er im Ganzen sparsam und discret verfahren und es verdient namentlich Anerkennung, dass er die geschmacklosen Portraitschilderungen der Helden und Heldinnen, die, von Malalas treu reproducirt, sich bis tief in's Mittelalter fortpflanzen, sämmtlich auslässt.

An der Ueberlieferung Homer's und der Cykliker in dem Material der Handlung und der Personen, in der Anordnung des Stoffes und der Motivirung hat Diktys wenig geändert. Nur die Götter als solche sind aus dem Spiel gelassen und die Wunder rationalistisch aufgelöst. Als wesentliche Abweichung von der durch Virgil geläufig gewordenen Tradition erscheint nur die (allerdings auch auf alte Gewährsmänner gestützte) Erzählung, dass Troja durch Antenor's und Aeneas' Verrath gefallen sei.

Troilus wird nur kurz erwähnt (IV, 9, p. 92, 19). Aber Achill lässt hier den Gefangenen ermorden und sein Tod erfolgt nach Hektor's Fall gegen Ende des Kriegs. Hierin sehe ich nur Spätere mit Diktys übereinstimmen; ausser den genannten

---

[1]) Eudocia hatte Kenntniss von dem griechischen und lateinischen Text. Denn nachdem sie (p. 108) das Bekannte über Diktys und seine Auffindung beigebracht, wobei ihr die oben erwähnte chronologische Differenz nicht entgeht (εὕρετο ἐπὶ Κλαυδίου οἱ δὲ ἐπὶ Νέρωνος) erwähnt sie auch der Uebersetzung ins Lateinische durch einen Römer Σεπτημῖνος, lässt denselben aber durch ein weiteres Flüchtigkeitsversehen die Arbeit im Auftrage des Kaisers, unter dem das Buch gefunden wurde, anfertigen.

[2]) Historiarum Compend. I, p. 223, 5, sqq. I, 227, 4. I, 221, 9. 222 6. ed. Bonn.

[3]) S. die gründliche und bündige Beweisführung des trefflichen Perizonius (in der, Dissertation De Hist. bell. Trojani, quae Dictyos Cretensis nomen praefert vor der Amsterdamer Ausgabe von 1702), welche durch Dederich's Gegengründe nicht erschüttert wird.

Byzantinern, die eingestandenermaassen aus ihm geschöpft, Ausonius *(Epitaph. 18)* und Tzetzes *(Posth. 353 ff.)*.

Eine vielfach andre Bewandtniss als mit Diktys hat es mit Dares Phrygius, d. h. mit demjenigen lateinischen Fabelbuch, welches seinen Namen trägt und sich gleichfalls für eine Uebersetzung aus dem Griechischen ausgiebt. Allerdings scheint einst ein griechisch geschriebenes Werk unter diesem Autor-Namen existirt zu haben, das sich eines ähnlichen Ursprungs rühmte, wie die oben erwähnten Mystificationen. Nach Ptolemäus Hephaestion[1], richtiger: Chennos (von Nero's bis Nerva's Zeit lebend) hatte der Akanthier Antimachus (ein Grammatiker ungewissen Zeitalters) berichtet, dass Dares, Rathgeber des Hektor (so auch Eustath. *Schol. Od. A,* p. 453) vor dem Homer eine Ilias geschrieben. Aber diese Ilias hatte sich schon im zweiten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung vor den Blicken der Literatoren wieder versteckt. Denn der einzige antike Autor, der seit dem Akanthier mehr als durch Hörensagen von ihr zu wissen scheint, Claudius Aelianus (Var. Hist. XI, 2), behauptet doch nicht, sie gelesen oder auch nur gesehen zu haben. Er weiss nur, dass die phrygische Ilias, welcher Name dem Zusammenhange nach nur ein episches Gedicht bezeichnen kann[2], von dem Phrygier Dares vor Homer's Zeiten verfasst, noch existire. Auf den Schall dieses Namens welcher ohne Zweifel dem von Homer (Il. V, 10) erwähnten Priester des Hephästos entlehnt ist, hat nun der lateinische Falsificator sein Trugwerk aufgebaut[3]. Er setzt nicht, wie der ehrliche Septimius vor seiner Uebersetzung in der Dedications-Epistel seinen Namen ein, sondern hat die Unverschämtheit, sich für Cornelius Nepos auszugeben, der an seinen Freund Sallustius Crispus schreibt

---

[1]) In den Excerpten des Photius Bibl. cod. CXC.

[2]) *Ὅτι τοῦ Ὀροιβαντίου Τροιζηνίου ἔπη πρὸ Ὁμήρου, ὥς φασιν οἱ Τροιζήνιοι λόγοι καὶ τὸν Φρύγα δὲ Δάρητα, οὗ Φρυγίαν Ἰλιάδα ἔτι καὶ νῦν σωζομένην οἶδα κ. τ. λ.* Hiermit stimmt auch Ptolemäus' Angabe (a. a. O.) *Δάρητα πρὸ Ὁμήρου γράψαντα Ἰλιάδα*, wobei kein Unbefangener an etwas Anderes als an ein Epos denken kann — während Diktys von den griechischen Gewährsmännern deutlich *Ἱστορικός*, sein Werk sogar *Ἐφημερίς* — ein Tagebuch — genannt wird. (Suid. und Eudocia a. a. O.).

[3]) Neuerdings hat H. Dunger a. a. O. S. 12—14, gestützt auf Hercher's Abhandlung: Ueber die Glaubwürdigkeit der 'Neuen Geschichte' des Ptolemäus Chennus (in den Jahrbb. für class. Philol. Suppl. N. F. Bd. 1. H. 3. 1855) es fast bis zur Evidenz wahrscheinlich gemacht, dass überhaupt nie eine phrygische Ilias existirt hat und sie sammt ihrem angeblichen Gewährsmann, dem Akanthier Antipater, eine Erfindung des gelehrten Schwindlers Ptolemäus sei.

Das Mährchen von Dares, das er ihm auftischt, ist eine schwache Nachahmung der Auffindungsgeschichte des Diktys. Er hat sein griechisches Manuscript in Athen gefunden, wo man den Homer allgemein für verrückt halte, weil er die Götter mit den Menschen Krieg führen lasse. Er habe darum den zuverlässigen Berichterstatter Dares *verbotenus* in's Lateinische übersetzt, ohne etwas zuzusetzen oder auszulassen. — Aber so ungeschickt und schwach von Gedächtniss ist dieser Lügner, dass er nicht einmal den Schein der oben gegebenen Versicherung aufrecht zu erhalten versteht, indem er mitten in seiner angeblichen Uebersetzung des Dares über Dares und dessen Buch plaudert. S. Cap. X, p. 156, 13 ff. XLIV, p. 177, 4. 7.

Und dieses Buch selbst ist eine wüste und leichtfertige Compilation unsicherer Reminiscenzen, die von einer Unwissenheit in den dem Verfasser zunächst liegenden Materien zeugt, wie sie keinem Autor vor dem hereinbrechenden Mittelalter zuzutrauen ist. Er beginnt gleich damit, Pelias (wohl durch den Klang verführt) zum König des Peloponnes zu machen. Von dem ganzen herrlichen Gebäude des homerischen Mythus lässt er so zu sagen keinen Stein auf dem andern. Er weiss nichts von den Motiven der Ilias, von Achilles' Zorn um die ihm geraubte Chryseïs. Letztere kennt er überhaupt nicht. Die Briseïs erwähnt er nur einmal und zwar als Griechin, die mit dem Heer gen Troja zieht (XIV, p. 158, 12). Dagegen weiss er von Abenteuern zu erzählen, die vor ihm Niemand kennt. Hesione, von Telamon als Sclavin entführt und von ihrem Neffen Paris vergebens zurückgefordert, ist die Hauptursache des Kriegs (c. XXVII, p. 161). Patroclus fällt sogleich beim ersten Angriff auf die Stadt. Troilus wird zu einem Haupthelden und zum Vorkämpfer Troja's nach Hektor's Fall[1]), und sitzt schon vor Beginn des Krieges in Priamus' Rath; sein Wort überwiegt bei der Frage wegen Zurückforderung der Hesione Helenus' Warnung (VII, p. 153); er kämpft mit Diomedes, schlägt die Myrmidonen, verwundet den Achill, fällt durch diesen. Achilles' Thatenlosigkeit entspringt aus seiner Liebe zu Polyxena. Kalchas, von Geburt ein Troer, entflieht gleich beim Anfang des Kriegs zu den Griechen und wird Verräther an seiner Heimath (XV, p. 159). Selbst das verhängnissvolle Ross schrumpft zu einem an die Stadtmauer gezeichneten Pferdekopf ein, durch welchen den Griechen von

[1]) C. XXX, p. 16, 9. Ulysses sagt, Troilum non minus fortem virum esse quam Hectorem.

den Mitverschwornen in der Stadt die passende Stelle zum Einbru bezeichnet wird (XV, p. 175, 25). Das Buch umfasst alle zeh Jahre des Kriegs und will jedes Ereigniss Schritt für Schritt be richten. Trotzdem daher, dass der Verfasser für das ewge Einerle des Todtschlagens von beiden Seiten sich durch Erfindiung neu zum Theil unerhörter Heldennamen (Copesus, Perses, Orcomeneu Palamenes, Dorius, Asterius, Xanthippus, Ejoneus), die er in de Kampf führt, Material zu verschaffen sucht, kann er doch für di immense Zeit damit nicht ausreichen. Er füllt daher die Lücke mit Portrait-Zeichnungen der Helden und Heldinnen, durch stets erneute Verhandlungen, durch zweijährigen Zank zwischen de Feldherren (XX, p. 163, 11) durch monatlangen, ja einmal durcl einen zweijährigen, dann sogar dreijährigen Waffenstillstan (a. a. O. und XXII, p. 164, 14).

Die Sprache der Schrift ist in hohem Grade nachlässig, auf gelöst und schlottrig, bald an Barbarismen streifend, bald durcl billige poetische Floskeln aufgeputzt, aber überall langweilig. Jede Gedanken an eine Uebersetzung aus dem Griechischen schliess ausser dem zu Anfang dieses Abschnittes berührten Umstand scho die Erwägung aus, dass kein einziger der späteren griechische Mythographen von Malalas bis Tzetzes einen griechischen Dare auch nur dem Namen nach kennt.

Dagegen erhellt aus den oben mitgetheilten Neuerungen in de Geschichtserzählung unsers Autors, zu denen noch eine lange Reih von Einzelheiten kommt, die sich seitdem ununterbrochen durch d Darstellungen der mittelalterlichen Dichter des Abendlandes for pflanzen, dass kein andrer als Dares ihnen den Rahmen gebote den sie mit ihren frischen Erfindungen ausgefüllt und umkleid haben. Wenn daher die H. H. Moland und d'Hericault behaupte dass die Romanzendichter plötzlich diese Umwandelung in Sceneri Charakteren und dem ganzen Material zu Wege gebracht hätte (S. LVIII, ff.), so ist das gegenüber den angeführten Thatsache (Briseïs, Troilus, Kalchas) einfach ein Irrthum. Warum aber jen Dichter gerade den hölzernsten aller Berichterstatter über den Troer krieg sich zur Quelle ersehen und neben ihm zwar den Diktys noch oft genug genannt (theilweise auch gelesen) aber doch nur i zweiter Linie benutzt haben, diese Frage lässt sich nicht erschöpfen beantworten. Man könnte anführen, dass diesen phantastische Geistern ein magrer Grundtext für ihre freien Erfindungen vielleich aus ähnlichen Motiven besonders zusagte, wie der Operndichter sic *lieber ein* absurdes und nichtiges als ein geistvolles und vielsagende

Libretto wählt. Viel mehr aber dürfte der Umstand dazu gewirkt haben, dass der Phrygier Dares im Gegensatz zu Diktys entschieden für die Trojaner gegen die Griechen Partei nimmt, wie dies schon die Motivirung des Krieges bezeugt. Die Völker des Abendlandes aber, seit sie mit Rom in engere Berührung kamen, suchten einen Stolz darin, ihre ursprüngliche Verwandtschaft mit dem einst weltbeherrschenden Volke darzuthun und leiteten deshalb wetteifernd die Herkunft ihrer Stammheroen von demselben Troja ab, von dem aus Rom seine Bevölkerung und das julische Geschlecht seinen Ahnherrn empfangen hatte. Was Wunder also, dass ihnen ihr 'Landsmann' der Trojaner Dares als der zuverlässigste oder mindestens erwünschteste Chronist unter allen erscheinen musste, die über die Schicksale ihrer Urväter berichteten, und dass sie ihn zu ihrer Information dem Griechen Diktys und dem Griechen Homer bei weitem vorzogen.

Dares muss demnach als die Grundlage und erste Quelle aller poetischen Darstellungen dieses Gebietes von Iscanus bis — Shakespeare angesehen werden Die Abfassungszeit der Compilation betreffend, so erhellt aus dem schon Beigebrachten, dass sie nach dem Untergang des weströmischen Reiches zu setzen ist; doch dürfen wir nicht diesseits des J. 635 heruntergehen, da Isidor von Sevilla, welcher in diesem Jahre starb, bereits des Dares erwähnt (Orig. I, 41, 1). Dass er damit unsern, den Pseudo-Dares des Pseudo-Cornelius, nicht den Epiker des Aelian meint, erhellt daraus, dass er ihn als den ersten Historiker der Heidenwelt vor Herodot bezeichnet.

Die Quellen des Pseudo-Dares im Einzelnen ermitteln zu wollen, ist bei seiner willkürlichen und gedankenlosen Behandlung des mythologischen Materials im Grunde ein vergebliches Bemühen. Doch ist es klar und für unsere ferneren Betrachtungen von nicht geringem Interesse, dass er den Diktys benutzt hat. Er muss aber entweder das griechische Original oder eine andre Uebersetzung als die des Septimius vor sich gehabt haben — vielleicht von der Hand dessen, der den Prolog zu der uns erhaltenen schrieb. Dies erhellt aus den Copieen jener Portraits, deren Aufnahme Septimius verschmähte (s. oben), die aber Malalas und die spätern Byzantiner mit Vorliebe dem Diktys entlehnen. Die gemeinsame Quelle zeigt sich besonders auffällig in den Zeichnungen der Briseïs[1]) und

---

[1]) Ἡ δέ Ἱπποδάμεια ἡ καὶ Βρισηῒς ἦν μακρή, λευκή, καλλίμασθος, εὔστολος, σύνοφρυς, εὔρινος, μεγαλόφθαλμος, κεχολλαϊσμένα ἔχουσα βλέφαρα, οὐλόθριξ,

Hektor's[1]). Die zusammengewachsenen Augenbrauen der ersteren gehen fortan mit steckbriefartiger Genauigkeit als stehender Artike durch alle Personalbeschreibungen der Schönen bis tief in das Mittel alter hinein.

Noch unberührt vom Einfluss des Dares und den antiken Tra ditionen folgend sind eine Reihe lateinischer Gedichte des Mittel alters, welche Dunger a. a. O. S. 21—23 zusammenstellt: *D excidio Trojae* von *Bernhardus Floriacensis* (saec. 11) in sehr ge künstelten leoninischen Versen, zum Theil nach Virgil; desgleiche ein ähnliches, anonymes, in den *Carmina burana* (S. 63) veröffent lichtes und eine Ilias von *Simon Capra aurea,* Abt von St. Victc (um das Jahr 1152), die zum Theil in der *Histoire littéraire de l France* XII, 487 ff. abgedruckt ist. Auch für diese ist Virgil di Hauptquelle; von einer Benutzung des Dares zeigt sie keine Spur Hildebert von Tours wird von Cholevius (Geschichte der deutsch Poes. I, S. 111) als Verfasser eines *Excidium Trojae* genannt. Das Irrthümliche dieser Angabe weist Dunger a. a. O. nach.

Dagegen schliesst sich zuerst an Dares ohne materielle Aenderungen des historischen Bestandes Joseph von Exeter an, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts sechs Bücher *De bello Trojano* in lateinischen Hexametern schrieb[2]). Aber die für sein Zeitalter bewundernswürdige Correctheit, Gewandtheit und Eleganz in Versbau und in Diction, für welche letztere er sich offenbar Statius zum Muster genommen, so wie seine ausserordentliche Belesenheit in der antiken Geschichte und Mythologie, mit deren Reminiscenzen er seine Rede bis zur Ueberladung schmückt, lassen es fast unbe-

---

ὀπισθόκομος, φιλόγελως. Malal. a. a. O. p. 101, 15 und nach ihm Tzetz. carm. I. 1 180 ff. — Dares XIII, p. 158, 3: Briseïdem formosam, alta statura, candidam capillo flavo et molli, superciliis iunctis, oculis venustis, corpore aequali blandam, affabilem, verecundam, animo simplici, piam. Vergl. Iscan. IV, 158 fg Bénoit frgm. 65 bei Frommann, Germ. II, S. 184. Guido Col. XXI, sign. e. 2. ed Arg. 1492: superciliis iunctis, oculis venusta. Auffallend daher die Bestimmtheit, mit welcher die Herausgeber der Nouv. Franç. p. LXXXI, n. 2 behaupten Aucune des éditions latines de Guy de Colonnes ne parle des yeux de Briseïde

[1]) Malal. p. 105, 10. Dares XII, p. 156. Iscan. IV, 52. Benoit a. a. O, S. 185 frgm. 70. Guido sign. e, 2.

[2]) Abgedruckt u. a. hinter der Amsterd. Ausg. des Diktys und Dares 1701. Für die Abfassungszeit des Gedichtes lässt sich mit ziemlicher Sicherheit das J. 118[illegible] fixiren wegen der Apostrophe an König Heinrich II, die auf dessen Vorbereitungen zum Kreuzzuge hinweist. Heinrich starb aber bereits 1189. Die Verse sind in de Drucken (am Schluss des IV. Buches) ausgelassen, aber von Warton (Hist. Engl. P. [illegible] p. CXXVIII) aus Handschr. mitgetheilt.

greiflich erscheinen, dass er keine bessere Unterlage für sein Gedicht zu finden gewusst hat als Dares. Desto begreiflicher ist es, dass er wenig Leser und keine Nachfolger fand [1]), die auf ihm weiter bauten. Er wurde gewiss von wenigen seiner Zeitgenossen verstanden.

Mit Iscanus auf einem Boden steht Albert von Stade, der im J. 1249 sein Gedicht Troilus vollendete, nur in einer (Wolfenbüttler) Handschrift erhalten und bisher ungedruckt. Der Titel könnte über den Inhalt täuschen, wie denn in der That Cholevius (a. a. O. S. 106) darin die Liebesgeschichte des Troilus und der Cressida dargestellt glaubt. Das Gedicht behandelt aber in der That den trojanischen Krieg in gut gebauten und wohlklingenden Hexametern, wenn auch nicht in so entschieden antik gefärbter Diction wie das *Bellum Trojanum* des Iscanus [2]).

Fast gleichzeitig mit dem ersten dieser gelehrten aber für die Mit- und Nachwelt erfolglosen Versuche, das dürre Geripp des Dares im Sinne der Antike zu beleben, tritt uns nun eine frische, durchaus volksthümliche und im vollen Glanz der Romantik strahlende Schöpfung entgegen: des Normannen *Benoit de St. More,* Hof-Trouvères K. Heinrichs II. von England *Histoire de la guerre de Troye* (um 1160).

Das sehr umfangreiche Gedicht (c. 30,000) Verse ist noch nicht durch den Druck zugänglich gemacht [3]). Aber die Analyse der Herren Moland und d'Hericault, noch mehr aber die zahlreichen und bedeutenden Abschnitte daraus, die K. Frommann in der Zeit-

---

[1]) Daher die Seltenheit der Handschriften (S. Warton a. a. O. p. CXXVII, not. m.); desto häufiger nach dem Wiedererwachen der Wissenschaften Drucke. S. Wright Biogr. Brit. lit. Anglor. Per. p. 402. Die angebliche Uebersetzung in altenglische allitterirende Verse beruht auf einer irrthümlichen Notiz auf dem Ms. der 'Geste Hystoriale' in der Glasgower Bibliothek, worüber s. unten.

[2]) So weit sich das aus den wenigen von Lappenberg (Monum. Germ. XVI, 271, 599) mitgetheilten Auszügen ersehen läst. Doch vergl. jetzt über ihn Dunger S. 25 ff. und wegen des Versbau's das Urtheil L. Müller's vor Pindar. Theb. p. 15.

[3]) Nachdem das Obige geschrieben, wurde mir die Kunde von der in diesem Jahre in Paris erschienenen Ausgabe des Benoit, in deren Besitz zu gelangen mich der Krieg verhinderte. Ich verdanke aber der zuvorkommenden Güte des Herrn Dr. Körting in Dresden eine Reihe von Mittheilungen, die zur Bestätigung einiger noch zweifelhaft gelassener Resultate der folgenden Untersuchung dienten. Ich konnte sie noch an den betreffenden Stellen hinzufügen. Die Ausgabe ist erschienen in den Mémoires de la société des antiquaires de Normandie; ihr Titel: Benoit de St. More et le Roman de Troie ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge par A. Joly, professeur à la faculté des lettres à Caen. Par. 1870. 109 u. 450 S. S. 4.

schrift Germania veröffentlicht hat[1]), gestatten eine hinreichende Einsicht nicht nur in die Anlage des Ganzen, sondern auch in viele Details, so wie in das Verhältniss Benoit's zu seinen Vorgängern und Nachfolgern.

Benoit hält mit ziemlicher Genauigkeit die Umrisse des Dares fest, aber er erweitert ihre Dimensionen, zeichnet sie in's Grossartige, oft in's Colossale, spart weder Zahlen noch reckenhafte Kraftentfaltung seiner Helden, giebt glänzende und prunkvolle Schilderungen von Gegenden, Städten, Palästen, strahlendem Rüstzeug und köstlichen Gewändern, führt statt der verloren gegangenen Götter märchenhafte Wundergestalten ein; aber viel mehr als das: er vertieft den Stoff, er giebt den Helden wieder Leib und Seele, lässt uns in ihre Herzen sehen und ihr Gemüthsleben — natürlich ganz im Sinne der ritterlichen Zeit — theils durch sinnige und psychologisch feine Betrachtungen, mehr aber noch in Selbstgesprächen, in Unterredungen und in belebter Handlung sich vor unsern Blicken entfalten.

Da durfte denn freilich auch ein so wesentliches Element des Ritterthums wie die Minne nicht fehlen. Bei Dares fand Benoit nichts davon. Aber er ergreift eine Angabe seines Autors, die dieser aus blossem Ungeschick und ohne Zusammenhang mit seiner übrigen Erzählung aus Diktys eingeflickt hatte: Das Portrait nämlich der Briseïs (Briseïda). Diese schwebte bei Dares in der Luft, war sonst überhaupt nicht erwähnt und bot daher der Phantasie des Dichters vollständige Freiheit zu anderweitiger Verwendung. Er macht sie zur Tochter des Calchas, die nach dem verrätherischen Uebertritt ihres Vaters zu den Feinden in Troja geblieben war. Dort entbrennt zu ihr Troilus in heisser Liebe, die von der Jungfrau erwidert wird. Nach der Gefangennahme Antenor's erinnert Calchas die Griechenfürsten an ihr früheres Versprechen, seine Dienste zu belohnen.

Er bittet, dass man den gefangenen Trojaner gegen Briseïda auswechsle. Seine Bitte wird gewährt und Diomedes als Abgeordneter nach Troja geschickt, um sie abzuholen. Die Liebenden nehmen schmerzlichen Abschied unter gegenseitiger Betheuerung ewiger Treue. Troilus geleitet den Zug noch auf den Weg. Gleich aber nachdem er in die Stadt zurückgekehrt ist, beginnt Diomedes,

---

[1]) In dem Aufsatz: Herbort von Fritslar und Benoit de Sainte-More von G. Karl Frommann, in: Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde von Pfeiffer. *Jahrg. II, S. 49 ff.* S. 177 ff. S. 307. ff.

der als weltmännischer Roué geschildert wird, sich in die Neigung Briseïda's einzuschmeicheln und tritt, ihre Trostlosigkeit geschickt ausbeutend, zum Schluss mit einer unzweideutigen Liebeserklärung hervor. Briseïda weist ihn zwar noch zurück; aber ohne Groll oder sittliche Empörung und duldet, dass er ihr einen Handschuh entwendet und zum Andenken mitnimmt [1]). Diomedes benutzt den Zutritt, den er zum Zelt des Calchas hat, seine Werbungen fortzusetzen, und nachdem er im Gefecht dem Troilus sein Ross abgewonnen, sendet er es der Briseïda zum Geschenk. Sie hat zwar noch so viel Anhänglichkeit an ihren früheren Geliebten, dass sie sich dadurch gekränkt erklärt. Doch giebt sie andrerseits auch dem Diomedes Zeichen ihrer wachsenden Neigung und schenkt ihm ein Stück köstlichen Tuches von ihrem Aermel zum Schmuck seiner Lanze. In einem späteren Kampfe verwundet Troilus den Diomedes. Der Jüngling hat inzwischen den Verrath seiner Geliebten erfahren und rächt sich an seinem Nebenbuhler durch die Versicherung, dass er um den Preis des feilen Mädchens nicht mit ihm auf Tod und Leben kämpfen werde. Unter andern Umständen würde er ihn nicht haben entkommen lassen; aber er entsage jetzt von Herzen einem Wesen, das sich so erniedrigt habe, den neuen Liebhaber gleich dem früheren betrügen und zuletzt sich den Umarmungen der Trossbuben preisgeben werde [2]).

Briseïda, als sie die Verwundung des Diomedes erfahren, geräth ausser sich, tritt offen mit ihrer Liebe hervor, um ihn besuchen und ihn pflegen zu können, macht sich zwar dazwischen bittre Vorwürfe über ihre Untreue gegen Troilus, schliesst aber die Gedanken, die sich anklagen und entschuldigen, mit dem Trost, dass sie ihr Unrecht nur dadurch sühnen und für die Zukunft Glück und Zufriedenheit wieder gewinnen könne, wenn sie ihrem neuen Geliebten sich von ganzem Herzen ergebe und ihm die Treue bewahre, die sie dem früheren gebrochen.

Damit verschwindet sie für immer von der Scene und taucht auch dann nicht einmal wieder auf, als Troilus von Achill erlegt wird.

---

[1]) A. a. O. S. 201 frgm. 147, v. 7.

[2]) Ich hatte an der Genauigkeit der Wiedergabe dieser drastischen Schlusswendung, die den Herausgebern der Nouv. Francç. (S. LXXV) entlehnt ist, gezweifelt. Dass sie bei Herbort von Fritslar an der betreffenden Stelle (9920) fehlt, war aus dessen minnehafter Scheu und Achtung der Frauenwürde zu erklären. Auffallender, dass sie bei dem Weiberhasser Guido fehlt. Doch erhält sie in der That durch Benoit selbst (V. 20,072) Bestätignng.

Hier sehen wir nun sämmtliche Grundzüge der Troilussa fertig und zum Theil schon bis in's Detail so ausgeführt, wie sich bis auf Shakespeare im Wesentlichen unverändert erhal haben.

Es ist dabei aber nicht zu verschweigen, dass Benoit nel Dares auch Diktys benutzt hat und dadurch nothwendig in Wid sprüche mit seiner eigenen Darstellung hat gerathen müssen.

Dies tritt uns am auffallendsten im letzten Theile entgeg Die mittelalterlichen Dichter lieben es, die Schicksale ihrer Held bis an deren Lebensende erschöpfend zu behandeln.

Nun schliesst Dares mit der Einnahme Troja's kurz ab, wä rend Diktys den Cyklikern und den Verfassern der Nosten u Städtegründungen folgend noch die Streitigkeiten der Fürsten griechischen Heerlager und die ferneren Abenteuer der Rüc kehrenden bis zu ihrem Tod verfolgt.

Diese Darstellungen nimmt Benoit auf und belebt und erweit sie in seiner Weise. Für die uns zunächst angehende Fabel si zwei Fälle von besonderem Interesse. Diktys hat den Streit zwisch Ulysses und Ajax, welcher mit dem Selbstmord des letzteren ende ziemlich ausführlich berichtet (V, 14, 15). Freilich folgt er in Bez auf das Streitobject nicht der homerischen, durch Sophokles so l rühmt gewordenen Version. Nicht um die Waffen des Achill sondern um den Besitz des Palladiums handelte es sich. In (langen Rede nun, die Benoit den Ajax im Fürstenrathe halten lässt rühmt der Held sich auch seines Verdienstes um die Beschwi tigung des zürnenden Priesters Chryses und die Hemmung der Seu im Griechenheer. Und hier erhalten wir nun die ganze Erzählu vom Zwist des Achilles und Agamemnon um die Chryseïs und B seïs nach Diktys, von der Dares nichts weiss und die im entsch densten Widerspruch mit der Rolle steht, welche Benoit sel seiner Briseïs zugetheilt hat.

Noch willkürlicher verfährt Benoit in dem andern Falle. : Dares wird zwar Hektor wie Troilus von Achilles erlegt, die Leich beider aber durch die Troer sofort gerettet und in Ruhe bestatt Diktys berichtet die Schleifung Hektor's nach alter Ueb lieferung. Benoit überträgt sie auf Troilus, ohne Zweifel um (grause Geschick des von ihm bevorzugten Helden in ein stärke Licht zu rücken und die Theilnahme für ihn zu erhöhen (S. a. a. S. 315, frgm. 193, v. 30 ff.).

---

[1]) Bei Frommann a. a. O. S. 327.

Genau an Benoit schliesst sich, mehr übersetzend als frei umbildend, Herbort von Fritslar an, der jedoch für die Verbreitung der Sage jenseits des deutschen Sprachgebietes keine weitere Bedeutung gewinnt.

Ebenso wenig der dichterisch ihm weit überlegene Conrad von Würzburg, der mit grosser Freiheit die Ergebnisse einer reichen classischen Lectüre zu eignen Schöpfungen verwendet, aber sich doch im Hauptplan an Benoit anschliesst. Er selbst gelangt nicht bis an die Troilussage. Sein Fortsetzer kennt sie nur aus Dares [1]).

Dagegen ist in dieser Beziehung von ausserordentlicher Wichtigkeit die *Historia Trojana* von *Guido de Colonna*, Richter [2]) in Messina — im Jahre 1287 verfast. Dieses wunderliche Buch ist in einem barbarischen Latein [3]) und einem geblähten, blumenreichen, phantastischen Stil geschrieben, für den aus dem Alterthum höchstens die Africaner (am meisten Appulejus) eine Analogie und Anlehnung bieten konnten, den wir aber richtiger aus dem romantischen Zug der Zeit erklären, von dem sich der Verfasser trotz der Wahl des gelehrten Idioms frei zu machen nicht im Stande war. Allerdings ist Guido (eine seltne Mischung) nicht nur Phantast, sondern auch Pedant. Er fühlt und giebt sich als Historiker und Philosoph, sucht die mythischen Localitäten nach der Geographie seines Zeitalters zu bestimmen, was oft zu grenzenloser Confusion führt [4]), liebt es, seine Helden sich in langen schulmässigen Controversen ergehen zu lassen, sich selbst aber in moralisirenden Betrachtungen über allerlei Gemeinplätze, als da sind: der Ursprung grosser Folgen aus kleinen Ursachen, das Verwerfliche zweckloser Grausamkeit, vor allem aber der Wankelmuth und die Begehrlichkeit des weiblichen Geschlechts [5]).

---

[1]) Man sehe die ausgezeichnete Darstellung Dunger's a. a. O. S. 43 ff.

[2]) Moland und d'Hericault nennen ihn wiederholt (S. LXXX und LXXXVI) médecin sicilien; mit welchem Rechte, ist mir unbekannt. Er selbst nennt sich im Prolog und Epilog iudex de Messana und ebenso wird er in den Schlussnotizen des Strassburger Druckes von 1492, der mir vorliegt und nach welchem ich citire, genannt.

[3]) Abgesehen von den Constructionen, von denen die späteren Citate einige Proben geboten werden, vergl. Wörter wie treuga, guerra, barones, magnalia (= pompa régalis) dogmatisare, talio, precativus, encenium, admiratus (i. e. Admiral, Feldherr.)

[4]) Colchis liegt in der Nähe von Sicilien, Thessalien ist hodie Salonichi, die Gaditanische Meerenge hodie nominatur strictum sibile (?fretum Sibyllae?) et locus ille in quo predicte columne Herculis sunt affixe saracenica lingua dicuntur saphis.

[5]) Sehr richtig bemerkt Dunger a. a. O. S. 62, dass der so oft recht auffällig hervortretende Weiberhass Guido's ihn veranlasst hat, die Briseïda viel treuloser und verschlagener zu schildern, als Benoit es thut.

Dennoch ist seine unmittelbare Abhängigkeit von den Romanzendichtern seiner Zeit augenfällig, ja es wird bei eingehender Vergleichung klar, dass er in allen Hauptpunkten sein historisches Material direct und für die Fragen, auf welche es uns hier ankommt, ausschliesslich aus Benoit geschöpft hat.

Freilich verschweigt er selbst den Namen seiner Quelle und giebt Dares und Diktys als seine Gewährsmänner an, ja versichert im grellsten Widerspruch mit der handgreiflichen Thatsache, dass er dem Diktys um der lieben Wahrheit willen buchstäblich gefolgt sei, 'und sich enthalten habe von schönerer Darstellung, reichlicheren Metaphern, Färbungen und Episoden, die des Stiles Gemälde seien' (Epilog). Aber dennoch giebt er alle die Erweiterungen der Sage, die wir aus Benoit kennen gelernt haben, namentlich die Liebesgeschichte des Troilus und der Briseïda oft mit dem kleinsten Detail des Trouvères wieder. Wo er von ihm abweicht, erkennt man leicht das Motiv. So ist sicher die Verachtung, mit der er die Weiber betrachtet, der Grund, warum Briseïda das Ross des Troilus, welches ihr Diomedes als Geschenk sendet, nicht wie bei Benoit gekränkt zurückweist, sondern ihm dafür freundlich dankt und ihre Liebe verheisst. Ferner hatten wir bemerkt, dass Benoit dem Ajax in seiner Rede gegen Ulysses die aus Diktys entlehnte Erzählung vom Streit des Achilles und Agamemnon wegen der entführten Briseïs in den Mund legt. Guido, der hier Benoit sonst fast wörtlich folgt, lässt dies Motiv mit der Wendung fallen, dass, 'was ausserdem Ajax noch zu seinem Ruhm gesagt habe, er als überflüssig auslassen wolle'. (Guido sign. n. col. 2.) Möglich, dass er sich nicht in Widerspruch mit seiner sonstigen Erzählung setzen wollte, obschon er anderwärts dergleichen Widersprüche nicht zu ängstlich meidet.

Ob die Wiedereinführung des trojanischen Rosses aus Diktys oder Virgil statt des gemalten Pferdekopfes bei Dares Guido's Verdienst [1]) ist, kann ich bei dem Mangel einer Parallelstelle aus Benoit unter den Citaten bei Frommann nicht entscheiden, bezweifle es jedoch [2]).

Dasselbe gilt von der Scene während des Waffenstillstandes in

---

[1]) Guido (LIV, vign. m. 4 col. 4) macht übrigens daraus ein ehernes Pferd, wiewohl er im Epilog auf Virgil und Diktys ausdrücklich verweist und ebenso aus dem gemalten Pferdekopf des gleichfalls von ihm citirten Dares einen ehernen.

[2]) Dieser Zweifel wird gerechtfertigt durch Herbort V. 16,040 ff. und jetzt auch durch Benoit selbst V. 24,329 ff. Vergl. Dunger S. 38.

Achilles' Zelt, wo Hektor sich dem Myrmidonenfürsten auf dessen Wunsch unbewaffnet zeigt — bedeutsamer desshalb, weil sie sich von Guido fast unverändert bis auf Shakespeare fortgepflanzt hat. Da sie sich bei Herbort von Fritslar wiederfindet (V. 8177) mit der unwesentlichen Aenderung, dass Achilles sich zu Hektor begiebt, der jedoch selbst in's griechische Lager gekommen war, so ist es sicher, dass auch hier Benoit der Erfinder ist [1]). Kleinere, ich möchte sagen, redactionelle Aenderungen und Ausmalungen finden ihre hinlängliche Erklärung durch das namentlich in dem ersten Theile absichtliche Bestreben Guido's, die Früchte seiner freilich recht beschränkten classischen Lectüre an den Mann zu bringen. Wir würden darüber hinweggehen, wenn nicht nach ähnlichen Vermuthungen mancher anderer Gelehrten, neuerdings Herr Alex. Peÿ [2]), vielleicht mit durch diesen sehr oberflächlichen classischen Anstrich Guido's veranlasst, die Behauptung aufgestellt hätte, dass Benoit nicht die Quelle Guido's sei, dass letzterer vielmehr aus einem ihm vorliegenden früheren und vollständigeren Text des Dares, in der That aus dem griechischen Originaltext geschöpft habe, von dem unser Pseudo-Dares nur ein mageres Excerpt sei und dass hierdurch die Uebereinstimmung des Richters von Messina mit der Darstellung des Trouvères erklärt werden müsse —, wenn nicht ferner der treffliche Ebert [3]) der Hypothese Peÿ's als einer erwiesenen Thatsache zugestimmt hätte, und wenn nicht endlich Cholevius [4]) sich einer gleichen Vermuthung zuneigte. Aber die Argumente des französischen Gelehrten sind keineswegs so entscheidend, wie er selbst und Ebert sie ansehn.

Guido sagt nämlich im Prolog, dass 'der Römer Cornelius, der Neffe des grossen Sallust, diese Bücher in das Lateinische übersetzt, dass er aber, indem er sich bemüht, kurz zu sein, Einzelheiten der Geschichte wegen zu grosser Kürze unziemlicher Weise ausgelassen habe [5]); und am Schluss [6]): 'An dieser Stelle macht Dares dem vor-

---

[1]) Jetzt bestätigt durch Benoit 12,987.

[2]) Jahrbuch für Romanische und Englische Liter. Bd. I, S. 228.

[3]) Das. Bd. IV, S. 90 fg.

[4]) Geschichte der deutschen Poesie I, S. 111, 112.

[5]) Quamquam autem hos libellos quidam Romanus Cornelius nomine Sallustii magni nepos in latinam (sic) transferre curaverit. tamen dum laboraret nimium brevis esse particularis historie ipsius quae magis possunt allicere animos lectorum prae nimia brevitate indecenter omisit.

[6]) Et in hoc loco dares presenti operi finem fecit. (Dies ist übrigens nicht wahr, da die zuletzt vorhergehenden Erzählungen bereits sämmtlich aus Diktys ge-

liegenden Werke ein Ende; wie gleichfalls Cornelius; das Uebrigi also ist aus dem Buch des Ditis' (i. e. Diktys). Ausserdem weist Herr Peÿ auf den desultorischen Charakter des erhaltenen Dares und besonders auf die Verkehrtheit hin, dass Cornelius das Portrait der Briseïda gebe, von der in der ganzen Erzählung sonst nicht die Rede sei. 'Das bezeichne deutlich die Hand eines ungeschickten Epitomator's.'

Um von dem letzten Argument zu beginnen, so liegt hierin eine offenbare *petitio principii* — dass Dares ein erbärmlicher Scribent, dass jene Notiz ein ungeschickt eingesetzter Flicken sei, haben wir längst gesehn. Aber dass Gedankenlosigkeit und Ungeschicklichkeit bei einem Epitomator eher zu entschuldigen oder zu erklären sei, als bei einem Compilator, begreift man nicht. Der Pseudo-Dares ist ein elend zusammengestoppeltes Machwerk. Ob Excerpt oder Compilation, das kann nicht durch vorgefasste Ansicht, sondern muss durch anderweitige Zeugnisse entschieden werden.

Diese sollen nun nach Herrn P. sich in den angezogenen Stellen des Dares bieten.

Aber zunächst erinnern wir uns, dass die Unsitte mittelalterlicher Dichter und Fabulatoren, ihre eigentliche nächste Quelle zu verleugnen, auf indirecte entfernte hinzuweisen und deren genaue Kenntniss zu affectiren, eine so allgemein verbreitete war, dass wir dem Richter von Messina kein Unrecht thun, wenn wir dieselbe Unart auch ihm zutraun. Wenn er gelesen hatte, dass Dares und Cornelius zwei Personen seien, wenn er gesehen, wie dürftig der Inhalt des uns erhaltenen Dares ist, während doch Autoren, die sich auf ihn als ihre Quelle berufen (wie Benoit) viel ausführlichere Berichte über dieselben Dinge bieten, so ergab sich der Schluss von selbst, dass Cornelius sein Uebersetzeramt sehr eilfertig und mit unziemlichen Kürzungen geübt habe.

Ferner, dass das angebliche griechische Original, die phrygische Ilias des pseudonymen Dares, welche, wie wir früher gezeigt, schon zu Aelian's Zeit bis auf den Namen verschollen und den fleissigen Sammlern in Byzant spurlos verschwunden war, sich im Occident bis ins 13. Jahrhundert erhalten haben sollte, ist eine so unglaubliche Hypothese, dass sie für unmöglich erachtet werden darf.

Aber wir haben nicht nöthig so weit auszuholen. Sehen wir

---

schöpft, sich bei Dares gar nicht finden.) Sic et cornelius. reliqua vero sunt libro Ditis (i. e. Dictyos) ipsius usque ad finem. Dies ist wieder nicht wahr; denn *der kurze Schluss* ist gerade wörtlich aus Dares entnommen.

ns die von Herrn P. citirten Stellen etwas genauer an, so wird ben daraus erhellen, dass gerade bei ihnen Guido keinen älteren)ares, sondern Niemand anders als Benoit vor Augen hatte. Im ?seudo-Dares lautet die Ueberschrift der frechen Dedications-Epistel:

Cornelius Nepos Sallustio Crispo S.

Aber Niemand scheint bemerkt zu haben, dass unter Guido's ?eder aus dem Liebling der Quartaner, dem *Cornelius Nepos,* ein Neffe des Sallust geworden. Dies ist für den lateinisch schrei-›enden Richter von Messina freilich ein starkes Stück. Er muss ich seine Quelle erstaunlich flüchtig angesehen haben. Aber siehe la, wir lesen bei dem hundert Jahre älteren Benoit dieselbe Erzählung mit denselben Umständen: Der grosse Sallust hatte einen Neffen Cornelius, der zu Athen in einem Wandschrank seines)heims den griechischen Dares fand und ihn ins Lateinische über-etzte.[1])

Einen so colossalen und charakteristischen Schnitzer machen ıicht zwei Menschen, unabhängig von einander. Guido hat den Benoit .bgeschrieben. Oder, wird man vielleicht einwenden, beide einen lritten, älteren Sünder? — Möglich, wenn auch bei Betrachtung des Vortlautes sehr unwahrscheinlich — aber unmöglich, dass Guido liese Notiz in einem älteren Autor als dem Pseudo-Cornelius elbst, in dem griechischen Originaltext, gefunden habe und dass aher auch diese Uebereinstimmung mit Benoit zu erklären sei.

Aber mehr, wenn es noch mehr bedarf: Betrachten wir dieselbe telle Guido's nochmals, noch genauer und im Zusammenhang mit n vorhergehenden Worten, und erinnern wir uns dabei, dass der ıme Diktys im Mittelalter bei Italienern, Franzosen und Engıdern gemeinlich Dite und Dites lautet, und dass Guido (was i einem lateinisch schreibenden Autor, der den lateinischen Diktys

---

[1]) S. 62, v. 78 bei Frommann.

Cist salustes ce truis lisant
Ot un neveu auques saçant
Cornelius ert apellez
De letres sages et fondez
A hatenes tenoit escole
De lui estoit molt grant parole
Un jor qeroit ˊa un aumaire
Por trere liures de gramaire
Tant il ot qis et cerqe
Qentre les autres a troue
Lestoire qe daires ot scritte
Et an lengue greçoise dite.

vor sich hatte, allerdings bedenklich ist) ihn ebenfalls Di
nennt.

Guido sagt also, zwar grammatisch fehlerhaft aber doch du
aus verständlich: 'Was der Grieche Dites und der Phryg
Dares, Zeitgenossen des trojanischen Krieges geschrieben, h
ich, der Richter Guido — u. s. w. — in das gegenwärtige B
aufgenommen, wie es in den beiden Büchern derselben bei
wörtlich übereinstimmend geschrieben zu Athen gefunden
— und fährt nun fort: 'Obgleich aber diese Bücher ein Rö
Namens Cornelius — ins Lateinische übersetzt hat,' u. s. w
Es ist also klar, dass Guido sich einbildet, Cornelius habe beid
sowohl den Dares als den Diktys ins Lateinische übers
So haben es denn auch Guido's Nachfolger aufgefasst und ein n
ungedruckter Compilator des 15. Jahrhunderts hat daraus
hübsches Geschichtchen zurecht gesponnen [2]. 'Der Grieche 'Dip
und der Trojaner Dares, wiewohl feindlichen Heerlagern angeh
seien doch persönlich gute Freunde gewesen und haben sich ve
redet, der eine vor der andre in Troja ein Tagebuch über die
ihnen erlebten Ereignisse zu führen und sich ihre Aufzeichnur
gegenseitig mitzutheilen. Daraus sei dann das Buch entstan
das Cornelius in's Lateinische übersetzt habe.'

Aber woher hat denn Guido diese sonderbare Relation? Be
sagt doch nichts dergleichen. Allerdings nicht, wenn man ihn ric
übersetzt. Aber er hatte, wie wir oben lasen, von Cornelius
schrieben:

qu'entre les autres a trove:
L'estoire que daires ot scritte
Et en langue greçoise dite —

und Guido sah das Participium von *dire* für den Namen se
Griechen Dites an.

Hiermit wäre denn doch wohl Benoit's Gedicht als Qu
Guido's nachgewiesen. Aber auch neben Benoit scheint G. kei
älteren Berichte gefolgt zu sein — abgesehen zunächst von D
und Diktys —, der einen irgend bedeutsamen Einfluss auf den I

[1] Ea quae per ditem grecum et phrigium Daretem qui tempore Tr
belli continue in eorum exercitibus fuere presentes; et horum que viderunt fideli
relatores. (fehlt das Endverbum) in presentem libellum per me iudicem. Guidone
columna messana (sic) transsumpta legentur. prout in duobus libris corun
scriptum quasi una vocis consonantia inventum est athenis. Quanquam autem
libellos Cornelius — caet. — transferre curaverit.

[2] *Nouvelles* Françoises, Introd. p. LXII.

der Erzählung geübt hätte. Cholevius rühmt ihm zwar nach, dass er dem klassischen Alterthum nicht so fern gestanden, wie die deutschen Dichter, dass er den dichterischen Wortschatz beherrsche, und dass er uns daher seltener durch Verstümmelung der Namen störe (a. a. O. S. 126). Aber das allzugünstige Urtheil des geistvollen Gelehrten bedarf doch erheblicher Beschränkung. Es ist wahr: Guido hat diesen und jenen antiken Autor gelesen; er citirt gelegentlich den Ptolemäus, sogar den Dionysius Areopagita. Aber wirklich bekannt erscheint er nur mit zwei römischen Dichtern: Virgil und Ovid. Von ersterem hat er sich sogar Phrasen angeeignet [1]), die freilich zu seinen Barbarismen und seinem oft hinkenden, gradezu unfertigen Satzbau schlecht passen. Den Ovid citirt er öfters selbst nach der Buchzahl der Metamorphosen, flickt Verse daraus ein, benutzt ihn zu Excursen und verbessert wirklich einmal Benoit's Bericht nach ihm. Dares hatte nämlich, wie oben erwähnt, den Peloponnes zum Reich des Pelias gemacht. Bei Benoit wird daraus die ungeheuerliche 'Stadt Penolope' [2]). Guido setzt dafür wirklich nach Ovid Thessalien. Aber unglücklicher Weise corrigirt er den andern Schnitzer Benoit's, welcher für Pelias den Peleus substituirt hatte, nicht — weder nach Ovid noch Dares — hält vielmehr den letzteren Namen für echt und richtet, indem er seiner Gelehrsamkeit den Zügel schliessen lässt, durch Hereinziehung von Thetis, Achilles und den Myrmidonen in Jason's Genealogie eine heillose Verwirrung an, glücklicher Weise ohne weitere Schädigung der trojanischen Sagen.

Auch sonst ist es mit seinen reineren Namensformen nicht weit her. In der That corrigirt er die Verstümmelungen Benoit's nur da, wo ihm die richtigen Formen durch die beiden genannten Dichter geläufig sein mussten, und nicht einmal da überall. Laomedonta, Simeonta (Simoïs) und Exione (Hesione) sind noch verzeihlich. Thoans (statt Theano) was bei Benoit (frg. 229, v. 33) Thouns lautete, ist schon stärker. Wo ihm aber nicht Virgil und Ovid zur Seite stehen, sind seine Verstümmelungen oft abscheulich. Von Dites haben wir schon gesprochen. Man vergleiche nun gar etwa eine Stelle wie Guid. XXXI, Cap. XVII bei Dares, oder die unten zu erwähnenden Bastardsöhne des Priamus. Zuweilen geht er in der Corruption selbst noch einen Schritt weiter als Benoit. Letzterer

---

[1]) L. IV, Et in vigilantibus signa cadentia somnos nullatenus suadere, in Anlehnung an Virg. Aen. II, 9.

[2]) Frgm. 2, 9. S. 64 a. a O.

hatte unter den sechs von Dares erdachten Thoren Troja's Ylia und cecta aufgezählt. Guido hätte leicht aus Dares Ilia und Scaea herstellen können; statt dessen corrumpirt er weiter Helias und Chetas — und diese abenteuerlichen Namen erben sich fort bis auf Shakespeare.

Man sollte aus diesen und den oben angeführten Thatsachen fast schliessen, Guido habe nicht einmal Dares und Diktys selbst gelesen, sondern seine ganze Kenntniss über dieselben erst aus Benoit geschöpft. Dagegen spricht aber wieder die Bemerkung gegen den Schluss des Buches über die theilweise Uebereinstimmung und den theilweisen Widerstreit zwischen Dares und Diktys. Für die erstere führt er ein Beispiel, für den letzteren mehrere an; sämmtlich richtig; und fügt alsdann den Schluss des Dares beinahe wörtlich hinzu [1]). Man sieht, er hat das letztere Buch gehabt; aber nur von Zeit zu Zeit, vielleicht erst am Ende seiner Arbeit, einen oberflächlichen Blick hineingeworfen. Von Diktys darf man selbst dies nicht annehmen; er kannte ihn nur aus Benoit's Referaten.

Es bliebe nach diesen Darlegungen nur noch eine Möglichkeit, die oben zwar berührt aber nicht erörtert, jedoch zugleich als grosse Unwahrscheinlichkeit bezeichnet ist. Es könnte vor Benoit noch eine erweiterte Bearbeitung des Dares existirt haben [2]), aus welcher der Trouvère Alles entnommen, was bei ihm neu erscheint und welche von Guido neben Benoit benutzt wäre. Die Frage hat eigentlich nur die Bedeutung, ob man Benoit seine Originalität gönnen, oder auf einen andern Namen übertragen solle. Zu beantworten wäre sie nur durch Entdeckung der supponirten Mittelsperson. Aus Guido ist sie nicht zu lösen. Denn da sie eine Uebereinstimmung der beiden Quellen in allen wesentlichen Stücken voraussetzt, so könnte man dem Bericht Guido's nicht ansehn, aus welcher von beiden er in jedem Falle geschöpft habe. Aber es könnte doch vielleicht geschehen, dass man gewisse kleinere Differenzen, auf die bis jetzt die Kritik sich noch nicht gerichtet, in diesem Sinne zu deuten versuchte. Wir geben daher hier eine der auffallendsten. Benoit weiss von dreissig ausserehelichen Söhnen des Priamus. Er zählt davon (in Frgm. 106) zehn namentlich auf. Weiterhin (Frgm. 108) sagt er, er habe 13 derselben schon früher

[1]) Dunger giebt (a. a. O. S. 62 f.) noch einige Stellen, wo G. von Benoit in Kleinigkeiten abweichend dem Dares folgt.

[2]) An diese Möglichkeit denken auch die Herausgeber der Nouvelles Françoises *p. LXII. un texte amplifié, remanié.*

genannt (möglicher Weise also drei an einer bis jetzt nicht veröffentlichten Stelle), und wolle nun die übrigen 17 hinzufügen. Dabei begegnet ihm die seltsame Gedankenlosigkeit, dass er statt 17 Namen 18 aufzählt. Guido summirt sämmtliche Namen an einer Stelle (B. IX. a. E.) und wenn man den vorangestellten Priamus nicht mitrechnet, sondern ihn gewissermaassen als Ueberschrift ansieht, so kommen wirklich 30 heraus. Bei weitem die meisten stimmen nun mit Benoit's Angaben überein, zwar grösstentheils verstümmelt, aber doch mehr oder weniger erkennbar; bei einigen bleibt aber eine nicht auszugleichende Differenz.

Wir führen sie in der Reihenfolge Benoit's an und fügen die Version Guido's in Parenthese bei.

Erste Gruppe: 1) Odameaus (G. Odinal), 2) Atonius (G. Anthonius), 3) Edrom (G. Exdron), 4) Delons (G. Deluris), 5) Sysiliens (G. Sinsilenus), 6) Quintiliens (G. Quintilenus), 7) Rodomonis (G. Modenius?), 8) Casimilan (G. Cossibulas?), 9) Dinas Darion (G. Dinadaron), 10) Doroscalus (G. Dorastarus).

Es folgen bei Guido die drei von Benoit (so weit die Auszüge reichen) nicht erwähnten: Pictagoras, Cicinalor, Heliastas.

Zweite Gruppe: 1) Menelus (G. Menelaus), 2) Hidor (G. Isidorus?), 3) Chirus (fehlt bei G.), 4) Cherrdamas (G. Chelidonius?), 5) Enmagaras (G. Emargoras), 6) Madanz (G. Madian), 7) Sardes (G. Sardus), 8) Margariton (ebenso bei G.), 9) Fanoel (G. Fauoel), 10) Bruns de Gimel (G. Brunus), 11) Mahan (G. Mathan), 12) Amadian (G. Almadian), 13) Gilor Daglus (fehlt bei G.), 14) Hugodelez (G. Godelaus), 15) Doglas (G. Duglas), 16) Cardoiz de liz (G. Cador de insulis), 17) Damoirs (fehlt bei G.), 18) Thare (fehlt bei G.)

Es fehlen somit aus der zweiten Gruppe 3 Namen bei Guido, der dafür seinerseits die beiden an die obige Liste nicht anlehnbaren Namen Anchilles und Dultes aufführt. Dass Guido durch Streichung eines Namens den *error in calculo* Benoit's corrigirt, ist natürlich. Die sonstigen starken Abweichungen aber würden sich allerdings am bequemsten dadurch erklären lassen, dass beide Schriftsteller aus demselben Original geschöpft und dabei die Namen aus Willkür oder Nachlässigkeit verändert hätten, wobei denn die ein klein wenig menschlicher klingenden Formen bei Guido auf Rechnung seiner 'mehr classischen Bildung' zu schreiben wären.

Aber es kann doch auch nicht die Möglichkeit geleugnet werden, dass handschriftliche Corruptionen im Texte Benoit's bis zu Guido's Zeit, und weitere Corruptionen in Guido's Text bis zu dem uns vorliegenden Druck, endlich das Streben Guido's sich die Namen mund-

gerechter zu machen dasselbe verwirrende Resultat herbeigeführt und dass dennoch auch hier Guido nur Benoit vor sich gehabt haben möge. Ich gestehe, dass die Wiedergabe des Namens *Cardoiz de lys* durch *Cador de insulis* eine doppelte Deutung zulässt. Guido kann *de lisles* verstanden, er kann es aber auch gelesen haben. Dagegen wird die Richtigkeit des zweiten Gliedes der obigen Alternative unwiderleglich bewiesen durch den Namen Anchilles bei Guido (natürlich nur Variante für Achilles), den wir in Benoit's zweiter Liste vermissen.

Benoit hatte nämlich in der versificirten Aufzählung bei No. 8 seines Verzeichnisses gesagt:

Margariton ot nom luitoisme
Et si fu achilles molt proisme
Devers une soie parente
Fille d'un roi qi molt fut gente.

Es ist handgreiflich, dass Guido in seiner hallucinirenden und oberflächlichen Weise diesen Zusatz, der den Achilles (d. h. den wirklichen Myrmidonenfürsten) nur beiläufig als in einem intimen Verhältniss zu einer Verwandten des Margariton stehend erwähnt, missverstanden und sich eingebildet hatte, der Name Achilles (wofür er denn vielleicht selbst des Unterschieds halber Anchilles schrieb) gehöre hier mit in die Liste von Priamus' Bastardsöhnen.

Damit erscheint denn auch nach dieser Seite hin die verwickelte Streitfrage über das Verhältniss Guido's zu Benoit abgethan und der weitere Weg der Sagenentwickelung bis Shakespeare liegt verhältnissmässig klar und gebahnt vor uns.

Dass aber fortan Guido die populärste Autorität im ganzen Mittelalter für den trojanischen Sagenkreis und namentlich für die Troilus-Sage wird, dass auf ihm wetteifernd Dichter und Chronisten weiterbauen, während Benoit bald in Vergessenheit geräth, dies hat wohl seinen Hauptgrund in der allgemeineren Zugänglichkeit der lateinischen Sprache, die nicht den Wandelungen der oft schon für die nächsten Generationen unverständlichen Volksidiome unterliegt, so dass für Guido's Text sich in allen Ländern Abschreiber und später Drucker fanden; daneben aber allerdings auch in der verhältnissmässigen Kürze und übersichtlichen Ordnung des Buches. Endlich sagte auch wohl die bei ihm noch weit entschiedener hervortretende Parteinahme für die Troer und gegen die Griechen den Gesinnungen der folgenden Zeit besonders zu.

In dieser Beziehung ist es charakteristisch, wie Guido den hilles recht im Gegensatz zu Hektor theils in der Zeltscene, theils l noch mehr nach Troilus' Erlegung als den brutalen, blutstigen und hinterlistigen Barbaren schildert[1]), dessen Züge ı dann noch in Shakespeare's Darstellung widerspiegeln.

Von den unzähligen mehr oder minder freien Uebersetzungen l Bearbeitungen des Guido'schen Buches in allen europäischen achen erwähnen wir natürlich fortan nur diejenigen, welche für Verpflanzung der Troilus-Fabel mit ihrem romantischen Zubehör englischen Boden und für die Weiterbildung derselben bis Shakespeare von Bedeutung sind.

Hier ist denn zuerst das umfangreiche Gedicht eines Anonymus alliterirenden Versen, *The Gest Historiale of the Destruction of oy* zu nennen, das in einer einzigen Handschrift des *Museum ınterianum* auf der Glasgower Bibliothek erhalten und neuerdings 369) durch die *Early English Text Society* veröffentlicht ist. Es gt uns bis jetzt die erste Hälfte (bis v. 8884) vor. Es gehört r Sprache nach den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts an d stellt sich als eine stark paraphrasirende Uebersetzung des Guido raus. Ausser einigen abenteuerlichen Entstellungen des schon an h abenteuerlichen Berichtes[2]) haben wir nichts Neues darin geıden. Das Gedicht hat eben nur das Interesse, dass es den ersten hritt der Troilusfabel auf englischem Boden bezeichnet. Eine itere Verbreitung hat es nicht gefunden.

Dagegen ist nicht nur an sich als eine der anmuthigsten Kunst-

---

[1]) Cap. L gegen Ende; sign. l, 3, col. 1. Hierbei ist zugleich die entrüstete emik gegen Homer bezeichnend: 'Sed o homere qui in libris tuis achillem tot libus tot praeconiis extulisti, quae probabilis ratio te induxit ut achillem tantis bitatis titulis exaltasses, ex eo praecipue quod dixeris achillem ipsum suis viribus 's hectores peremisse ipsum videlicet et troilum fortissimum fratrem eius.' (Davon t natürlich Homer nichts). 'Sane si te induxit grecorum affectio a quibus ginem diceris produxisse vera non motus diceris ratione sed potius furore. Nonne achilles fortissimum hectorem cui nullus in strenuitate fuit similis ne erit proditorie morti dedit. Cum hector tunc regem quem in bello ceperat um a bello abstrahere(t) tota intentione vacabat scuto suo tunc post tergo rejecto quasi factus inermis' — und dann: 'sane si nobilitas eum (i. e. Achillem) movisset strenuitas eum duxisset. compassione commotus nunquam ad tam vilia crudeliter linasset' (er spricht von der Misshandlung der Leiche des Troilus) 'sed ipse ad ea veri non potuit quae vere non erant in ipso.'

[2]) So wird Proteus ein Sohn 'des berühmten Philosophen Eusebius' (V. 2623).

schöpfungen, sondern auch für die Weiterentwickelung unsrer Fabel von hoher Bedeutung *Boccaccio's Filostrato.*

Dies Gedicht, nach der Theseida desselben Verfassers[1]) und wohl schon in seinen reiferen Mannesjahren, demnach um die Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben, bringt zum ersten Mal den bisher mehr oder weniger roh behandelten Stoff in den wohl gegliederten und in sich geschlossenen Zusammenhang eines poetischen Ganzen. Kommt dazu nun die innige Wärme der Empfindung, eine feine psychologische Beobachtung, eine Anatomie des Menschenherzens, die sich doch nur selten in jenes Extrem sophistischer Liebesdialektik verliert, welche durch die *cours d'amour* den Zeitgenossen schon geläufig zu werden anfing, kommt dazu endlich der Zauber einer klaren, wohltönenden und in den reinsten Oktaven ebenmässig hinfliessenden Sprache, so werden wir den Filostrato als ein in seiner Art classisches Erzeugniss anerkennen müssen, das auf gebildete und gefühlvolle Menschen jeder Zeit eine hinreissende Wirkung üben wird.

Uebrigens ist das Gedicht kein eigentliches Epos. Eingestandener Maassen giebt Boccaccio in der Liebe des Troilus zur Griseida seiner eignen glühenden Leidenschaft einen poetisch geläuterten und gesteigerten Ausdruck. Er widmet das Buch seiner Geliebten (Fiammetta?) zum mahnenden Andenken, als sie aus Neapel auf längere, unbestimmte Zeit geschieden war, um sich nach einem Ort zu begeben, wohin er ihr ehrenhafter Weise nicht folgen durfte[2]). Auch in Griseida's Reizen und Geist, wenigstens wie beide dem Troilus erscheinen, will der Dichter ein Spiegelbild seiner Geliebten geben, aber er warnt den Leser in discreter Weise, die Parallele nicht zu weit zu ziehen, und unbegründete Rückschlüsse auf ihren Charakter und den Grad der ihm selbst gewährten Gunst zu machen, da in der alten Geschichte sich doch Manches anders gestaltet habe als in der seinigen[3]).

---

[1]) S. Ebert im Jahrb. f. roman. und engl. Lit. IV, S. 94.

[2]) Argom. dell' Autore ed. Par. 1789 p. 3. Io seppi, che eravate in parte andata dove niuna onesta ragione a vedervi mi devea mai poter menare.

[3]) E vero che dinanzi alle sue più amare doglie — qualche lume di sua felicità si ritrova la quale puo si (m. l. posi) non che desideri che alcuno creda ch' io de simil felicità gloriar mi possa. — Ma per questo il scrissi perchè la felicità veduta da alcuno molto meglio si comprende quanta e qual sia la miseria sopravenuta. Das. p. 10 und weiter unten (p. 11): e quante volte le bellezze qualcunque altra cosa laudevole in donna di Griseida scritto troverete, tanto di voi esser parlato, potrete intendere. Le altre cose, che altre a queste vi sono assai, niuna — da me vi si è posta, se non perche la storia dello innamorato giovane il richiedea.

Diese subjective Haltung des Gedichtes bringt es aber nothwendig mit sich, dass das Liebesverhältniss durchaus den Hauptinhalt bildet, dass die Handlung den Gefühls-Ergüssen weicht, dass das epische Detail auf ein Minimum reducirt wird und der ganze Hintergrund, der Krieg vor Troja, nur in schwachen verschwimmenden Linien gezeichnet erscheint. Selbst Troilus' Heldenthaten im Kampf werden eben nur gerühmt, nicht dem Leser in concreter Gestaltung vor Augen geführt. Ferner ist mancher von Boccaccio neu hinzugefügte Zug der so vereinfachten Erzählung ohne Zweifel symbolisch zu fassen. So gleich nach des Dichters eigner Erklärung der Titel: *Filostrato*. Allerdings zeigt diese Erklärung, dass es mit Boccaccio's Kenntniss des Griechischen noch dürftig bestellt war. *Filostrato* soll den von der Liebe zu Boden Geschlagenen bedeuten [1]), ein hybrides Wort also aus dem griechischen Stamme φίλος (was freilich niemals von der Geschlechtsliebe gebraucht wird) und dem lateinischen Participium *stratus* zusammengesetzt. Ferner begegnen wir hier zum ersten Mal an Stelle der Briseïda dem Namen Griseida (Cryseida in den älteren Drucken), den dann die neuere und letzte Sagengestaltung festgehalten hat. Die Vertauschung ist eine absichtliche, wie der Dichter selbst andeutet [2]). Man könnte den Grund darin suchen, dass B. sich so wenig wie möglich mit den älteren Traditionen hätte in Widerspruch setzen wollen. Denn eine Kenntniss derselben und namentlich des Diktys, vielleicht auch Homer's — seinem Inhalt nach — dürfen wir wohl schon in dieser Zeit bei ihm voraussetzen. Er beruft sich in der That auf Homer (VIII, 33). In jenen Sagen aber verschwindet die Chryseis, nachdem sie von Agamemnon ihrem Vater zurückgestellt ist, während die Briseïs noch bis nach Achilles' Tod eine Rolle spielt. (S. Diktys XV, p. 96, 13.) Ueberdies ist die Chryseis eines Priesters Tochter, und da Calchas nun einmal zum Trojaner gemacht war, fügte sich die neue Fiction auf diese Weise besser in die alte Sage. Viel wahrscheinlicher jedoch ist es, dass der Anklang des Namens den Tausch veranlasst hat. Boccaccio wollte die Chriseis als die Goldige gedeutet wissen.

Ferner ist Griseida zuerst bei Boccaccio eine Wittwe; als solche ging sie in Trauerkleidern zum Tempel der Pallas, wo Troilus sie erblickte und sofort in Liebe zu ihr entbrannte [3]). Wiederholt

[1]) a. a. O. S. 1. Filostrato tanto viene a dire quanto uomo vinto ed abbatuto a Amore.

[2]) Nominata Griseida, al mio parere I, II.

[3]) I, 19, 2: adorna in bruna e longa veste.

wird dies Verhältniss hervorgehoben. Ich kann nicht zugeben, dass der Dichter dadurch ihr leichteres Entgegenkommen, ihre angeblich sinnlichere und frivolere Auffassung der Liebe habe motiviren wollen. Denn ich kann von allen diesen Zügen eben nichts bei ihr entdecken. Im Gegentheil erscheint sie zuerst jungfräulich schüchtern und zurückhaltend, nicht aus Coquetterie, sondern aus weiblicher Scheu und natürlichem Schamgefühl. Dass dann später ihre Liebe zu sinnlicher Gluth emporflammt, das ist das südländische Naturell; dass sie von ihrem Geliebten getrennt, dem weltmännischen Verführer zum Raub fällt und von Untreue zu Doppelzüngigkeit und Falschheit weiter herabsinkt, das ist die allgemeine Gebrechlichkeit des weiblichen Geschlechtes, wie es eben der Italiener kaum anders kannte. Wie hätte auch der Dichter eine Frauengestalt, welche den Charakter seiner Geliebten, wenigstens in ihren Hauptzügen wiederzuspiegeln bestimmt war, von Anfang an zur Coquette stempeln mögen? Dass er gerade das Gegentheil wollte, geht schon daraus hervor, dass er, von seinen Quellen abweichend, die Griseida nicht in aller Hast schon auf ihrem ersten Ritt in das griechische Lager von Diomedes' Schmeicheleien umgarnt werden und ihnen nur schwachen und zweideutigen Widerstand entgegen setzen lässt. Vielmehr sehen wir sie noch Tage lang in aufrichtigem Kummer um Troilus sich abhärmen, und nur den fortgesetzten lügenhaften Künsten des Diomedes, der ihre Einsamkeit und Trostlosigkeit missbraucht, gelingt es, sie allmählig vom Pfade der Treue abzulenken. Wir sehen ferner, wie die Erinnerung an den ersten ungenannten Gemahl und die pietätsvolle Auffassung von der Heiligkeit der Ehe sie vor dem Gedanken einer zweiten Verheirathung zurückschrecken lässt[1]. Es scheint in der That, als ob dem Dichter hierbei die virgilische Dido, wie sie zwischen dem Andenken an Sichäus und der neuen Liebe zu Aeneas schwankt, vor Augen geschwebt habe.

Allerdings ist zuzugestehen, dass in dieser ganzen Darstellung etwas Gekünsteltes liegt. Man begreift doch nicht recht, warum die völlig unabhängige junge Wittwe, statt ein geheimes und unerlaubtes

---

[1]) II, 45: — — Niuno aver pùo da me piacere intero
Se già non divenisse mio marito.
und dazu 49: — — — - — — ma poiche lo mio sposo
Tolto mi fù, sempre la voglia mia
Restò d'amor lontana, e dolorosa
È ancora il cuore di sua morte ria;
Serbero sempre, mentre che sia in vita
La ricordanza della sua partita.

Verhältniss mit Troilus einzugehen, ihm nicht frei ihre Hand bietet zu einer Zeit, wo er sie mit Entzücken ergriffen hätte, warum der Dichter ihn mit seinen schwachen Einwänden dagegen[1]) erst dann kommen lässt, als es überhaupt damit zu spät und Criseida bereits von ihrem Vater reclamirt ist. Ja, Boccaccio wird gezwungen, um doch einigermaassen diese Seltsamkeit zu motiviren, der Criseida Argumentationen in den Mund zu legen, die in jene oben berührte Liebes-Sophistik schlagen, mit ihrem Charakter, wie er bis dahin gezeichnet, in völligem Widerspruch stehen und eher für eine stark emancipirte und nach der Demi-Monde schielende Dame, als für die sittsame, um ihren namenlosen Sichäus trauernde Wittwe passen[2]).

Aber eben diese Künstlichkeit und der schlecht verdeckte Widerspruch, der so leicht vermieden wäre, wenn der Dichter Criseida gelassen hätte, wie er sie bei seinen Vorgängern fand, nämlich im Stande einer von ihren Verwandten abhängigen Jungfrau, lässt auf einen besondern und in der That persönlichen Grund für die von ihm vorgenommene Veränderung schliessen. Die Parallele mit seiner eignen Geliebten — von der wir ja sonst nichts Zuverlässiges wissen — wird ihm diese Erfindung dictirt haben, die seine Nachfolger denn allerdings in anderm Sinne ausbeuteten.

Um Bewegung und Mannigfaltigkeit in den Liebesroman zu bringen und die lyrische Monotonie der Empfindungen durch den Dialog dramatisch zu beleben, schuf Boccaccio eine neue Gestalt, den jugendlichen Freund und Vertrauten des Troilus, der als Vetter der Criseida ihm die Wege zur Geliebten ebnet, und durch Freud' und Leid ihm mit Theilnahme, Rath und Trost treu his zum Tod zur Seite steht. Er nennt ihn Pandarus. Aber der lycische Fürst und Bogenschütz dieses Namens bei Homer[3]) bietet ebenso wenig wie der Bruder des Bitias bei Virgil[4]) Anlehnungspunkte für die ihm von Boccaccio zuertheilte Rolle. Ich vermuthe daher, dass der Dichter nach derselben Analogie, wie er sich den Titelnamen Filostratus gebildet, so den Namen *Pan-darus* als *vox hybrida* des

---

[1]) V, 59: Sein Vater wird ihm die Ehe nicht gestatten, da er für ihn eine Fürstentochter bestimmt hat.

[2]) III, 7. L'acqua furtiva è ben più dolce cosa
Che il vin con abbondanza ricevuto,
Anche in amor la fiamma più nascosa
Trapassa assai dal sempre aver tenuto
Amante in braccio.

[3]) Il. β, 824. δ, 88. ε, 95, 277.

[4]) Aen. IX, 672.

guten Omens wegen ausgedeutet und für den Freund gewählt hat, der dem Troilus Alles giebt, Leben und Lebensglück. Diese Deutung wird bestätigt durch die Worte, welche Troilus an den aufopfernden Freund richtet (IV, 52):

Non m'hai piccola cosa tu donata
Ne me a piccola cosa donato hai
La vita mia ti fia sempre obbligata

Tu l'hai da morte in vita suscitata.

Dies sind die Elemente, welche Boccaccio seinen Nachfolgern zu weiterer Verarbeitung bietet. An äusseren Ereignissen ist, wie gesagt, seine Darstellung arm und ermangelt mancher Details, die seine Vorgänger in nächste Beziehung zu dem Liebesroman setzen. Es ist daher auch aus innern Gründen nicht zu erkennen, ob er die Grundzüge seines Gedichtes direct Benoit oder Guido verdankt. Für das Letztere sprechen aber alle äussern Motive: die Popularität Guido's und seine ungleich grössere Zugänglichkeit für Boccaccio durch Sprache und Landsmannschaft.

Bemerkenswerth ist übrigens noch die schöne Gradation in den wechselnden Stimmungen des Troilus nach dem Eintritt der Peripetie und deren Motivirung. Die erste Ahnung von der Untreue seiner Geliebten gewinnt er durch einen Traum; das Ausbleiben einer Antwort auf seinen dringenden Brief steigert seine Angst bis zur Krankheit (IX); dann spricht seine Schwester Cassandra, als Seherin, das furchtbare Wort aus, das ihn aber nur zum erbitterten Widerspruch reizt (X, Anf.). Endlich kommen Briefe von Criseida, voll lügenhafter Entschuldigungen und Betheurungen (X, 25 ff.), die ihn vorübergehend aufrichten; aber bald fühlt er die Hohlheit ihrer Worte und schöpft neuen Verdacht (27.) Das Gerücht bestärkt ihn darin (28) und endlich bringt ein Zufall Bestätigung: Deiphobus hat dem Diomedes im Kampf ein kostbares Gewand entrissen, das er triumphirend durch die Stadt führt (30). Troilus entdeckt daran eine Spange, die er einst der Criseida geschenkt (32). Die Katastrophe ist da und nun eilt das Gedicht rapide zum Schluss. Troilus hat nur noch einen Gedanken: Rache an dem Verführer. Er sucht ihn überall im Kampf, verrichtet Wunder der Tapferkeit, fällt aber, eh' er sein Ziel erreicht, von Achilles' Hand (49).

Man sieht, wie viel Boccaccio von den Erfindungen seiner Vorgänger ausgelassen, was er daran modificirt hat und wesshalb. Wir werden weiter sehen, wie seine beiden grossen Nachfolger seine

Version mit der früheren verschmolzen, oder die Elemente beider zu neuen Schöpfungen verwendet haben.

Zunächst also Geoffrey Chaucer. Sein Epos *Troylus and Creseyde* in 5 Büchern ist wahrscheinlich nicht vor J. 1372 verfasst[1]). Dass dasselbe sich in seinen wesentlichen Grundzügen an den Filostrato anschliesst, kann selbst bei einem oberflächlichen Vergleiche Niemanden entgehen. Da jedoch Chaucer nach der auch sonst ihm nicht fremden Weise, mit seinen Quellen verstecken zu spielen, Boccaccio als seinen Gewährsmann verleugnet und statt seiner an zwei Stellen (I, 394 und V, 1666 T.) den immer noch räthselhaften Lollius[2]) nennt, ausserdem aber versichert, sein Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt zu haben (II, pro. 14), so ist verschiedentlich vermuthet, dass zwischen ihm und Boccaccio ein Mittelsmann gestanden habe, auf dessen Rechnung denn auch vielleicht ein Theil der Differenzen zwischen dem englischen und italienischen Werke zu schreiben sei. Dieses Vorurtheil gründlich widerlegt zu haben, ist das Verdienst Alphons Kissners[3]), der durch die genaueste Vergleichung beider Gedichte positiv nachgewiesen, dass Chaucer sein Vorbild dem überwiegenden Theile seines Umfangs nach Satz für Satz, Stanze für Stanze, zuweilen Wort für Wort (selbst wo es möglich, mit Festhaltung der Reime) wiedergegeben, ja richtiger gesagt, übersetzt hat. Dennoch dürfen wir behaupten, dass unter den Händen des genialen englischen Dichters daraus eine neue, eigenthümliche, und in wesentlichen Beziehungen originelle Schöpfung hervorgegangen ist.

Dieses Paradoxon ist einer eingehenden Betrachtung werth. Wir verfolgen sie jedoch hier nur so weit, als sie mit dem uns zunächst vorliegenden Zweck in unmittelbarem Zusammenhang steht.

---

[1]) Siehe die, wie uns bedünkt, bündige Beweisführung über Chaucer's erste italienische Reise und ihren Zusammenhang mit seiner dichterischen Thätigkeit bei Bernhard ten Brink: Chaucer, Studien zur Geschichte seiner Entwickelung u. s. w. Münster 1870. S. 36 ff. Weniger zwingend erscheint die Argumentation, durch welche der Verf. S. 117 ff. die Abfassungszeit von Troilus und Creseide bis nach 1382 hinunterzurücken sucht.

[2]) Wir können nicht umhin, der sehr geistreichen Erklärung des mysteriösen Namens zu gedenken, die dadurch noch an Plausibilität gewinnt, dass zwei Gelehrte, unabhängig von einander, darauf verfallen sind: R. G. Chatham im Athenaeum, 3. Oct. 1868, S. 433 und Ten Brink a. a. O. S. 86 ff. Hiernach wäre der Name Lollius als fingirte Autorität für die Geschichte des trojanischen Kriegs aus dem missverstandenen Verse des Horaz, Epist. I, 2, 1: Trojani belli scriptorem, Maxime Lolli entnommen. Das Nähere s. bei Ten Brink a. a. O.

[3]) Chaucer in seinen Beziehungen zur italienischen Literatur. Marburg 1867.

Zuvörderst wird dasselbe schon etwas weniger frappant bei einem Blick auf den räumlichen Umfang beider Gedichte. Filostrato umfasst in X Gesängen 5288 Verse. Etwa zwei Drittel davon sind in Troilus und Creseide übergegangen. Letzteres Werk zählt aber nicht weniger als 8251 Verse.

Bei der Frage nun, durch welche neue Elemente Chaucer den von Boccaccio entlehnten Stoff erweitert und modificirt habe, muss man drei Gruppen sorgfältig scheiden.

Zunächst der Zuwachs an eigentlich epischem Detail. Dieser ist ein auffallend geringer. Chaucer zeichnet die Gestalten des Hintergrundes, welche die Troilus-Fabel mit dem sonstigen trojanischen Sagenkreis in Verbindung setzen, fast ebenso skizzenhaft wie Boccaccio. Er weist ausdrücklich die Anmuthung zurück, von den Kriegsthaten seiner Helden melden zu sollen. Er habe es nur mit ihren Liebesschicksalen zu thun (V, 1779 ff.). Daher werden wir denn von vornherein kein zu häufiges Zurückgehen auf die früheren Sagenformen vermuthen dürfen. Und in der That ist die Benutzung seiner nächsten Vorgänger, Benoit's und Guido's, eine so beschränkte, dass die Gelehrten, welche bisher dieser Frage ihre Aufmerksamkeit zugewandt[1]), es unentschieden gelassen haben, aus welcher der beiden Quellen Chaucer geschöpft habe. Sandras hat zwar eine Reihe von Excerpten aus Benoit mitgetheilt und dabei auf Stellen Chaucer's hingewiesen, die ihnen entsprechen sollen, aber theils hat er von dem ihm vorliegenden Material nicht den rechten Gebrauch zu machen gewusst, theils sind die mitgetheilten Auszüge der Art, dass sie die Frage ungelöst lassen, theils haben sie gar nichts damit zu thun.

So gleich die Rede des Calchas vor den griechischen Fürsten (Sandr. S. 263) und die Besprechung mit seiner Tochter nach deren Rückkehr (das. S. 273). Von letzterer steht bei Chaucer an der citirten Stelle (p. 319 Tyrw.) gar kein Wort, bei ersterer folgt Chaucer ganz und gar Boccaccio, der seinerseits die Umrisse Guido's ausgeführt hat.

Die Stellen hingegen, welche hier wirklich in Betracht kommen, sind folgende:

---

[1]) Sandras: Etudes sur G. Chaucer. Par. 1859. p. 43. Ebert a. a. O. IV, S. 91. Kissner a. a. O. S. 23. Ten Brink a. a. O. S. 85. Allerdings muss diesen Namen der Verf. dieses Artikels auch den seinigen hinzufügen, da er zur Zeit der Abfassung seiner 'Nachlese zu Chaucer', (Jahrb. für rom. u. engl. Lit. VIII, 2, S. 129 ff. vgl. p. 161) noch nicht in der Lage gewesen, die betreffenden Quellen selbst zu vergleichen.

IV, 110 ed. Bell. Mit Creseide wird zugleich Thoas für Antenor ausgeliefert; bei Boccaccio nicht erwähnt; dagegen bei Guido (XL, sign. i, col. 1) und Benoit (wie aus Herbort von Fritslar ersichtlich: 7861, 7880).

IV, 178 ff. Antenor als späterer Verräther Troja's genannt, bei Guido und Benoit *passim*.

V, 109 ff. Diomedes beginnt (anders als bei Boccaccio) schon als Creseide's Geleitsmann in das Griechenlager ihr sein Herz zu eröffnen; nach Guido und Benoit (s. oben), nur mit dem Unterschiede, dass bei Ch. Creseide in ihren Schmerz versunken, gar nicht auf die Worte des Verführers achtet, während sie bei jenen schon die Anfänge zu einer Umstimmung und zur späteren Untreue durchblicken lässt. Der Handschuh, den (nach Guido und Benoit) ihr Diomedes ohne Widerstreben von ihrer Seite bei dieser Gelegenheit abnimmt und von dem Boccaccio überhaupt nichts erwähnt, wird von Chaucer zwar hier auch übergangen, aber an einer andern Stelle (V, 1013) bei einer spätern Unterredung in Calchas' Zelt nachträglich eingeführt.

V, 1043. Creseide schenkt bei einer dritten Unterredung (überhaupt neu von Ch. eingelegt) dem nun schon triumphirenden Liebhaber unter andern Pfändern ihrer Zuneigung auch eine Aermelkrause *(a pencill of her sleve)*. Dies wird weder von Boccaccio noch von Guido erwähnt, sondern allein von Benoit[1]). Dies ist um so bemerkenswerther, als gerade dies Geschenk später bei Benoit noch eine bedeutungsvolle Rolle spielt, insofern es als Fähnchen *(gonfanon)* am Speer des Diomedes dem Troilus im Kampfe zuerst die sichre Bestätigung des Verrathes seiner Geliebten bringt[2]). Chaucer lässt diesen Umstand fallen und macht, Boccaccio folgend, die Spange zum *corpus delicti* (V, 1675).

V, 1044 ff. kündet Ch. selbst an, dass er einem von seiner Hauptquelle abweichenden Berichte folge *(I finde in stories elleswhere)*, indem er die übrigens ganz kurz erzählte Verwundung Diomed's als Grund angiebt, weshalb Creseide offner mit ihrer Liebe herausgetreten sei. Hieran knüpft sich denn ihre Selbstanklage und der Entschluss, fortan wenigstens dem Diomedes treu zu bleiben.

---

[1]) Bei Frommann a. a. O. S. 206 frgm. 154, 30.

La destre manche de son braz
Belle et fresche de siglaton
Li baille a leu de gonfanon.

[2]) S. Herbort von Fritslar 9910 ff.

Die Motive könnten an sich so gut aus Benoit als aus Guido entlehnt sein. Aber da des lezteren Bericht an dieser Stelle sehr dürftig ist[1]) und einige Wendungen Chaucer's wörtlich mit denen Benoit's zusammenstimmen[2]), so kann nicht bezweifelt werden, dass der englische Dichter den französischen vor Augen gehabt hat.

Endlich V, 1561. Chaucer verweilt kaum länger als Boccaccio bei Hektor's Fall, aber erzählt doch wenigstens einige Umstände, und diese stimmen wörtlich genau mit Benoit's — nicht so mit Guido's Bericht. Ersterer erzählt (bei Frommann frgm. 164. S. 207 fg.), wie Hektor im Begriff, einen gefangenen König beim Panzerkragen aus der Schlacht zu ziehen, sich vom Schild entblösst und von Achilles durch den Panzer erstochen wird. Genau so Chaucer.[3])

---

[1]) L, sign. l. col. 1.

[2]) Man vergleiche die Verse bei Chaucer 1058 ff.:

Alas! of me unto the worldes ende
Shal neither ben ywriten nor ysonge
No good word, for this bokes wol me shende.

And women most wol haten me of alle
Alas! that swiche a cas me sholde falle.

They wol seyn, in as much as in me is
I have them don dishonour, waleway!

und Benoit (bei Sandras p. 279 fg.):

De moi n'iert jà fet bons escrit
Ne chantée bone chancons.

De moi cil qi ne m'aiment guere
Harront moi et grant droit auront
Les dames qui an Troye sont
Grant honte ai fet as Dameiseles
Et mult grant leidure as puceles.

Und gegen den Schluss die Klage bei Chaucer: But Troilus — Yet preye I God so yeve you right good day — und bei Benoit: Die doingne jois a Troilus.

[3]) Benoit: Hector a un roi abatu
Prendre le volt et retenir
Et as lor par force tolir;
Par la ventaille le tenoit
Fors de la presse le traioit
De son escu est descouers
Et quant l'aperçoit li cuwers
Droit vers lui broiche le destrier
Nel puet garir lauberc doblier
Que tot le foie o le poumon.

Hiermit wäre denn Benoit als zweite Quelle für das englische Gedicht erwiesen.

Ganz andrer Art sind die Zusätze und Erweiterungen, die der in den classischen Autoren für seine Zeit ausserordentlich belesene Dichter [1]) den Früchten seiner umfassenden Lectüre entnommen und zur Belebung und Individualisirung seines Vortrags verwandt hat. Wir finden Ovid, Statius, Juvenal, Macrobius vor allem aber Boethius und von Neueren Petrarcha und Dante [2]) in diesem Sinne benutzt. Dieser gelehrte Schmuck, man muss es gestehen, trägt gar oft ein pedantisches Gepräge, mag er nun als gelegentliche Anspielung auf entfernte Mythen, als rhetorische Paraphrase eines einfachen Naturvorgangs [3]) oder in weiterem Umfang als Entlehnung eines zusammenhangenden Stückes aus dem benutzten Autor auftreten [4]). In den beiden ersteren Fällen wird er eben nur das Colorit der Darstellung bedingen helfen; im letzten gewinnt er natürlich eine weiter gehende Bedeutung. Nicht gerade freilich, dass der Erzählung von dieser Seite objectives Material zugeführt würde. Wohl aber werfen die betreffenden Stellen oft ein Licht auf den sittlichen Standpunkt, welchen der Dichter der eigenen oder entliehenen Fiction gegenüber einnimmt, auf die Idee, welche er in

---

Chaucer: For as he drough a king by th'avantaille
Unware of this Achilles thorgh the maille
And thorgh the body gan him for to rive.

Guido erwähnt des Schildes, den Hektor sich auf den Rücken gebunden, aber nicht des Panzerkragens, an dem er den feindlichen König fortschleppt noch auch des durchbohrten Panzers. Man sieht: Guido und Chaucer haben sich in die Züge des gemeinsamen Originales getheilt.

[1]) S. meine Einl. zu G. Chaucer's C. G. S. 42 fg.

[2]) Ueber die Benutzung des letzteren s. Ten Brink a. a. O. S. 80 ff.

[3]) Sehr gelehrt klingend die Eule Ascaphilo V, 319 (Ascalaphus bei Ovid Metam. V, 539) Nisus' daughter V, 1110 (nach Bell's Edit. Bei Tyrwhit noch unverständlicher Circes daughter) als Verkündigerin des Morgens. Ob Procne mit Ciris verwechselt? I, 786 (Tyrwh.) Tesiphus in hell. Hier liegt eine Confusion der Namen Sisyphus, Tisiphone und Tityus vor. Bell's Edit. scheint gelesen zu haben Sycius und corrigirt: Syciphus, mit Unrecht; denn Tityus ist gemeint. Solche Stellen, an deren Corruptelen die Abschreiber Chaucer's allerdings ebenso oft die Schuld tragen mögen als die dem Dichter corrumpirt vorliegenden Exemplare seiner eignen Quellen, zeugen von seinem ehrlichen, wenn auch erfolglosen Ringen, die Romantik mit der Classicität zu versöhnen.

[4]) S. ausser der gleich zu citirenden Stelle das aus Petrarcha (unter Lollius' Maske) übertragene Sonett I, 394—421 T. und das der Cassandra in den Mund gelegte Argumentum von Statius' Thebaïs, letzteres zugleich mit dem vielleicht schon von Chaucer's Hand hinzugefügten lateinischen Urtext, V, 1493—1525.

seinen poetischen Gebilden zu verkörpern bemüht gewesen ist. Von eminentem Interesse in dieser Beziehung ist B. IV., v. 958—1078. Troilus' Reflexionen über das Verhältniss der menschlichen Willensfreiheit zur göttlichen Allwissenheit sind ihrer ganzen Ausdehnung nach eine versificirte Uebersetzung aus Boethius *de consolatione philosophiae* und geben uns, so ungeheuerlich auch (vom ästhetischen Standpunkt betrachtet) eine solche philosophische Erörterung im Munde eines verzweifelten Liebhabers erscheinen und sehr sie gegen die harmonische Oekonomie des Gedichtes verstossen mag, doch einen überaus wichtigen Aufschluss über die Weltanschauung, wenn nicht Chaucer's selbst, so doch einer durch seinen Helden repräsentirten Zeitströmung, über jenen Fatalismus, welcher die Fehltritte der Menschen als durch ein unabwendbares Verhängniss herbeigeführt, vielmehr bemitleidet als verurtheilt wissen will.[1])

Aber diese Art, Quellen zu benutzen, und ihren geistigen Gehalt sich anzueignen, führt uns schon zu der dritten ungleich wichtigeren Gruppe der Erweiterungen und Aenderungen, die Chaucer mit Boccaccio's Text vorgenommen, die selbständige Umarbeitung nämlich der Charaktere und Situationen.

Von geringerem Belang sind hier zunächst wieder kleine Freiheiten in der Erfindung von Namen und Personen, die nur indirect seinen poetischen Zwecken dienen. So ist Horast der fingirte Nebenbuhler des Troilus (III, 749 ed. Bell) ein sonst unfindbarer Name; die noch abenteuerlicheren Helden Riupheo und Phebuseo (IV, st. 4.) verdanken ihre Existenz wohl nur dem Reim auf Menesteo, den Chaucer bei Boccaccio vorfand; Polyphates, ein sonst obscurer Troer, muss sich als Widersacher Creseide's in einem Process verwandt sehen, dessen Pandarus zur Ausführung einer seiner Intriguen bedarf. Creseide erhält eine Mutter Argyve (IV, 730), von der sie aber nur zum Behuf eines Schmerzensrufes Gebrauch macht. Bedeutender sind Veränderungen in den Situationen, wie Cassandra's durch Troilus selbst veranlasste Weissagung (V, 1451 ff.), Hektor's

[1]) Ten Brink, der a. a. O. S. 75 auf die Bedeutung dieser Stelle mit Recht nachdrücklich hingewiesen, geht doch in so fern zu weit, als er die einseitige Hervorhebung der gegen die Willensfreiheit sprechenden Argumente und die Auslassung der entgegengesetzten bei Boethius als entscheidend für Chaucer's eignen Standpunkt in dieser Frage ansieht. Die Rede dient doch zunächst nur zu Troilus' Charakteristik und dieser sucht in dem Pessimismus den Trost der Verzweiflung. Für jene Charakteristik ist daher diese Einseitigkeit nothwendig, der Dichter aber nur in sehr beschränktem und wohl definirbarem Maasse für die sittlichen Ausschreitungen der von ihm gezeichneten *Charaktere* verantwortlich.

uftreten als Beschützer der Creseide (II, 1450. 1698) und als Gegner ihrer Auslieferung (IV, 1484), Troilus' Zusammentreffen mit hr in Pandarus Wohnung (III, 650 ff.), Creseide's Versprechen, zu hrem Geliebten auf immer aus dem Griechenlager zurückzukehren IV, 1289 ff.), so wie ihr zweiter, sehr kühl und diplomatisch gealtener Brief (V, 1603 ff.) u. dgl. m.

Die Hauptsache aber ist die Umwandlung der vorherrschend lyischen Schöpfung Boccaccio's in eine entschieden objective, der Form ach epische, dem Wesen nach aber eher dramatische. Es ist, als ob ler Dichter dies selbst gefühlt hätte, indem er sein Werk eine Tragödie ennt, wenn gleich er wohl die eigenthümliche Bedeutung mit diesen Namen verknüpfte, welche er demselben bei Dante untergelegt fand.[1])

In der That aber verhält er sich von vornherein ganz anders zu einem Stoff als Boccaccio. Er hatte nicht, wie dieser persönliche Verhältnisse und Empfindungen im Auge, die sich in dem Gedichte ieder spiegeln sollten. Er konnte daher, und dies ist die erste ichtige Consequenz, freier und rücksichtsloser mit seinen Gestalten erfahren. Er lässt sie aus dem reinen Aether der lyrischen Beeisterung in das derbere reale Diesseits heruntersteigen und was e dadurch an idealer Schönheit verlieren, gewinnen sie an plastischer eifbarer Form, an dem erhöhten Interesse, das eine bunte, mannigltig belebte Welt durch den Schein der uns näher verwandten irklichkeit einzuflössen stets sicher ist. Nicht als ob das Verhältss der beiden Hauptgestalten an Adel einbüsste. Chaucer ist vielehr bemüht, uns ihre Liebe als möglichst rein, unschuldig und rmlos darzustellen, ihre Fehltritte zu entschuldigen, ja selbst reseide's Untreue und Verrath als durch die Macht der Verhältsse herbeigeführt, in weniger gehässigem Lichte zu zeigen. Aber hat bei alledem viel weniger Rücksicht zu nehmen als Boccaccio id darf uns daher ihr Liebesglück mit einem sinnlichen Feuer und einer naiven Nacktheit schildern, wie es diesmal der vor lüsternen tuationen gewiss nicht zurückschreckende Italiener nicht gewagt t. Schilderungen, wie III, 1198 ff. würden wir im Filostrato verbens suchen.[2])

[1]) S. die vortreffliche Auseinandersetzung bei Ten Brink a. a. O. S. 78 ff.

[2]) Her armes smale her streghte bak and softe
Her sides longe fleshly smothe and white
He gan to stroke; and good thrift bad ful ofte
Her snowish throte her brestes rounde and lite:
Thus in this hevene he gan him to delite
And then withal a thousand times her kiste
That what to don for joie unnethe he wiste.

Um aber den ersten Fehltritt der Liebenden (denn als solcher erscheint dem Engländer abweichend von dem Italiener ihr ungeweihtes heimliches Bündniss entschieden)[1], um diesen dem Leser verständlich zu machen, um die volle Theilnahme dafür zu wecken, musste Ch. sie von Anfang an unbefangner, unerfahrner, unselbstständiger darstellen. Er durfte sie nicht lediglich als Opfer ihrer Leidenschaft, sondern musste sie viel mehr als Opfer eines von aussen an sie herantretenden Verführers fallen lassen. Dazu bedurfte es aber eines andern Charakters, als der jugendliche Pandarus, der schwärmerische Freund und Doppelgänger des Troilus bei Boccaccio ihn darbot. Chaucer macht daher seinen Pandarus zum Oheim und Vormund der Creseide, zu einem im Liebeshandwerk wohl erfahrnen[2]) ältlichen Mann, der zwar allerdings ein wirkliches Wohlwollen gegen Troilus hegt und durch Theilnahme für sein Leiden, aber doch noch mehr durch einen Zug cynischer Lüsternheit, so wie durch angeborne Neigung zum Intriguenspiel bewogen wird, den Jüngling zum Ziel seiner Wünsche, ja viel weiter über dies Ziel hinaus zu führen, als der Unschuldige im Beginn seiner Liebe es zu ahnen gewagt hatte. Pandarus missbraucht zu diesem Zwecke nicht nur seine Stellung als Vormund, er scheut auch nicht Lug, Trug und Meineid[3]) um die aufrichtig keusche und reine Creseide, ehe sie es gewahr wird und ohne dass sie es wehren kann, in das Netz der Verführung zu verstricken. Die Darstellung dieser Intriguen ist selbst von höchst verführerischem Reiz und zeugt ebenso von hoher poetischer Kunst, wie von tiefer Kenntniss des menschlichen Herzens in denjenigen Regionen, wo die edelsten Gefühle sich mit den gefährlichsten Regungen der Sinnenlust in mystischer Weise berühren. Pandarus aber wird bei Chaucer in der That zum Kuppler. Sein Name selbst — Pandar — ist durch die Popularität dieses Gedichtes in der englischen Sprache für immer zum Appelativ für jenes ruchlose und verächtliche Gewerbe geworden. Gegen diese gesunde Auffassung des sittlichen Volksbewusstseins hat also die wohlmeinende Sophistik des Troilus nichts vermocht, der seinen Freund gegen die dahin zielenden Selbstvorwürfe zu vertheidigen sucht[4]). Auch Chaucer würde uns selbst nicht mit Pandarus als

[1]) S. III, st. 32, 33, v. 218—231.

[2]) S. u. a. III, 645 — Pandarus that wel koude och a dele
The olde daunce and every point therinne.

[3]) S. III, str. 75; v. 522 ff.

[4]) S. III, str. 28, 33, v. 190—231 und dagegen III, str. 50, 51, v. 346 ff.:

etischer Gestalt versöhnen können, wenn er ihn nicht zugleich in ıe unangreifbare Position versetzt hätte, indem er den polternden, nischen Alten zur lustigen Person des Drama's, zum Träger des umors gemacht hat.

Wie nun Chaucer die so gewonnenen neuen Elemente auf einıder wirken lässt, mit welcher Kunst er die im Filostrato neu-bildeten Situationen umstellt, interpolirt und seinem dramatischen wecke gemäss umgestaltet, dies im Einzelnen nachzuweisen wäre var ein sehr anziehendes und dankbares Unternehmen, zumal dem-lben schon durch Kissner und Ten Brink in gründlicher und geist-oller Weise vorgearbeitet ist; uns muss es aber hier nach den enigen obigen Andeutungen genügen, zu constatiren, dass durch haucer die eigentliche Troilusfabel in allen ihren wesentlichen Mo-ıenten abgeschlossen ist und für Shakespeare's Gebrauch fertig orliegt.

Die folgenden Prosabearbeitungen können nur geringes In-eresse beanspruchen, da wir von einer selbständigen Weiterbil-ung des überlieferten Stoffes in ihnen ebensowenig als von einer instlerischen Verarbeitung desselben gewahren. Ja selbst zu einer iederverbindung (Contamination im Sinne der Alten) der beiden seinander gehenden Versionen (Benoit-Guido einer- und occaccio-Chaucer andrerseits) scheinen die Verfasser weder ıst noch Kraft gehabt zu haben.

An den Filostrato schliesst sich zunächt der Troilus-Roman n Pierre der Beauvau, Seneschal von Anjou an, gegen Ende des . oder Anfang des 15. Jahrhunderts verfasst und in dem oft irten Buche *Nouvelles Françoises en Prose* von Moland und Hericault ar. 1858) S. 117—304 veröffentlicht. Es ist in der That nur eine ichtige, gegen das Ende hin immer schlottriger werdende Ueber-tzung des italienischen Gedichtes, in der nur hin und wieder die üge verwischt sind, welche auf das persönliche Verhältniss Boccaccio's ı seiner Geliebten hinweisen, also namentlich die Apostrophen an

---

me thoughte by thy speche
That this which thow me dost for companye
I sholde wene it were a banderye;
I am nought wode all if I lewed be;
It is nought so that wote I well pardé.

But he that goth for gold or for richesse
On swich message, cal him what the liste;
And this that thow dost, calle it gentilnesse
Compassion and felawship and truste, cett.

letztere. Eine Kenntniss von der älteren Tradition muss aber der Uebersetzer gehabt haben, da er den Namen der Criseida wieder durch den der Briseïda (er schreibt wie häufig auch Guido: Brisaïde) ersetzt.

Als Curiosum mag erwähnt werden, dass ein Schulmeister von Dumferlin zur Zeit Heinrich's VIII. dem Chaucer'schen Gedicht eine Art sechsten Buches zum moralischen Gegengewicht hinzufügte, um die treulose Coquette Criseida nicht ohne die verdiente Strafe zu lassen.[1])

Die übrigen Bearbeitungen schliessen sich, so weit ich es übersehe, meist an Guido an; so ohne Zweifel die im Auszug aus einem Pariser Ms. von den Herausgebern der N. Fr. p. CVIII ff. mitgetheilte.

Ein andres dagegen (N. 7189[3]) muss, nach den beiden einzigen Detailmittheilungen, welche dieselben Herausgeber (a. a. O. p. CVII) davon geben, sich näher an Benoit angeschlossen haben, da die Antwort, welche Briseïda dem Pagen des Diomedes giebt, als derselbe ihr das Ross des Troilus überbringt, mit dem Bericht der französischen Romanze, aber nicht mit Guido übereinstimmt.[2])

Es folgt jetzt die erste dramatische Behandlung des Stoffes, ein *Mystère* unter dem Titel:

Istoire de la destruction de Troye la Grant, translatée de latin en françois et mise par personnaiges, par maistre Jacques Milet, estudiant ès lois en la ville d'Orléans, l'an 1450.

Der Titel drückt das Verhältniss des Stückes zu Guido's Text ziemlich richtig aus. An dem Thatbestand ist, so weit es die Analyse in den N. Fr. (p. CXIII, ff.) und die mitgetheilten Proben erkennen lassen, nichts geändert, ausser etwa, dass Diomedes der Briseïda statt des Rosses den dem Troilus im Gefecht entrissenen Degen übersendet; wohl weil ein Pferd sich damals noch nicht auf die Bretter bringen liess und doch einmal Alles vor den Augen der Zuschauer sich abspielen sollte. Briseïda's Umwandlung vollzieht sich noch rascher und unverschämter als bei Guido. Das Ganze ist ein wüstes und läppisches Machwerk.

Viel bedeutender und in der That von Chaucer bis Shakespeare die bedeutendste Erscheinung innerhalb des hier betrachteten Kreises ist das *Troye-Book otherwise called the Sege of Troye*[3]), von

[1]) N. Fr. p. C.

[2]) Va à ton seigneur et luy dy que mauvaise amour me porte quant il ait (l. hait) ceulx qui m'aiment u. s. w. Merkwürdiger Weise halten die Herausgeber dies für eine ganz eigenthümliche Erfindung des Verfassers.

[3]) *So in der ed. pr.* 1513 bei Warton Hist. Engl. Poetr. II, p. 291.

Lydgate, dem Bewundrer und Nachahmer Chaucer's, noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verfasst. Das Gedicht (im s. g. *heroic verse* geschrieben) giebt sich selbst als eine Uebersetzung des Guido, und wir haben bei der sonstigen Gewissenhaftigkeit des Autors in seinen literarhistorischen Angaben nicht daran zu zweifeln, dass er in allen wesentlichen Zügen seinem Original gefolgt sein wird. Aber wir sehen aus den mannigfachen Digressionen, die in der Schilderung von Naturscenen, Tages- und Jahreszeiten sich oft zu einem wahrhaft dichterischen Schwung erheben, dass er sich wenigstens in der Form und Ausstattung seiner Erzählung die poetische Selbständigkeit bewahrt hat. Ich muss es daher sehr bedauern, dass es mir nicht geglückt, dieses interessanten Buches habhaft zu werden, und dass ich mich für die Beurtheilung desselben auf die dürftigen Mittheilungen zu den Shakespeare-Ausgaben und die allerdings umfassenderen Auszüge und Proben bei Warton (a. a. O. p. 291—305) beschränkt sehe.

So viel aber aus den vorliegenden Mittheilungen ersichtlich, folgt Lydgate dem Guido in Bezug auf das Thatsächliche der Erzählung sehr genau; er giebt in der Beschreibung von Priamus' Palast (Warton S. 298) und in der Schilderung des grimmen Bogenschützen (bei Delius Einl. zu Tr. u. Cr. S. VIII) Zug für Zug seiner Quelle wieder, er weiss von dem **ehernen** Ross, durch welches Troja zerstört wurde (Warton S. 299) und behält auch bei Aufzählung der fabelhaften Thore Trojas die von Guido verschuldeten Namenentstellungen treulichst bei (Delius a. a. O. S. 11. Not. 8). Einen Widerspruch mit den Berichten seines Gewährsmannes habe ich nicht entdecken können. Nur die gehässigen Diatriben des letztern gegen das weibliche Geschlecht, erklärt der galante Mönch mit Absicht ausgelassen zu haben (Wart. S. 303).

Es folgt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — 1463 oder 1464[1]) die höchst wunderliche Composition:

Raoul le Fevre's: Recueil des histoires de Troyes in drei Büchern, die von einer **dreimaligen** Zerstörung Troja's melden. Die erste

---

[1]) Die erstere Angabe nach Grässe a. a. O; die zweite nach Warton a. a. O. I, S. 131 und den Herausgebern der N. Fr. p. CXVII. Aus der mir durch die Güte des Herrn Prof. von Heinemann aus der Wolfenbütteler Bibliothek zu Gebot gestellten Ausgabe, Lyon 1544, 4, erhellt nicht das Jahr der Abfassung. Nach gütiger Mittheilung desselben Gelehrten befindet sich in der herzoglichen Bibliothek noch eine kostbare, durch merkwürdige Miniaturen verzierte Handschrift dieses Werkes, welche für Herzog Philipp den Guten von Burgund angefertigt ist.

und zweite ward durch Hercules, die dritte durch das Griechenheer unter Agamemnon vollzogen. In jene beiden ersten theilen sich das erste und zweite Buch des Werkes: so zwar, dass das erste eine höchst ausführliche Götter-Genealogie und -Geschichte, das zweite eine ebenso detaillirte Erzählung von den Thaten des Hercules enthält. In beiden herrscht die barockste Euhemeristische Mythendeutung; die antiken Sagen, Gott weiss, aus welchen Quellen geschöpft (der Verf. citirt durch einander Augustinus, Boccaccio *de Genealogia deorum,* Plinius und Ovid), werden auf das Wüsteste und Willkürlichste durcheinander geworfen und in phantastisch-mittelalterlichem Sinne so gründlich umgeformt, dass der grotesken Verzerrung durch die hier die ursprünglich classischen Züge unkenntlich gemacht werden, sich nichts Aehnliches an die Seite setzen lässt[1]).

Hätte der Verfasser seiner Phantasie im dritten Buche die Zügel in ähnlicher Weise schiessen lassen, so dürften wir einer höchst eigenthümlichen Umgestaltung der trojanischen Sage und speciell der Troilusfabel gewärtig sein. Und in der That liess uns eine Andeutung Grässe's (a. a. O. II, 3, 1. S. 125), wonach in diesem Buche Thersites als Zwerg, die Sphinx als Riese dargestellt sei, auf Neues und vielleicht für Shakespeare Bedeutendes hoffen. Völlig umsonst; denn das ganze Buch erweist sich bei genauer Betrachtung als eine theilweis wörtliche, theilweis epitomisirende Uebersetzung Guido's. Kaum hie und da ein irgend erheblicher Zusatz eigner Erfindung oder aus andern Quellen. Allerdings nennt Le F. den Guido nicht, sondern Dares, aber hauptsächlich auch nur, wo Guido ebenfalls den Dares anzieht. Dagegen sagt er an der Stelle, wo er Guido's ganzen Excurs *de initio idolatriae* (sign. e. 5, col. 1) ausschreibt (Fol. 5, b.): *Sur ce pas icy declaire lacteur (i. e. l'auteur) dont vint premierement ydolatrie.*

Den Anfang des Buches muss er natürlich ändern, da er den Argonautenzug, an den seine Vorgänger (Dares, Benoit, Guido) ihre Erzählung anspinnen, bereits im zweiten Buche abgehandelt hat.

---

[1]) Pluto wird vor den Nachstellungen Saturns nach Thessalien geflüchtet in eine Stadt dite l'enfer, deren Thorwächter (portier) der Riese Cerberus ist. Jupiter, als Nonne verkleidet, findet Eingang im Kloster bei der Aebtissin Diana, um dort die Tochter des Licheon, Königs von Pelaga, zu verführen. Hercules führt Krieg mit Afer, dem Enkel Abrahams, mit Cacus, dem König von Arragonien, der sich in eine Burg Castiliens flüchtet, dort von Hercules belagert, ihm mittelst magischer Bücher blauen Dunst vormacht und entflieht. Hercules, selbst Meister in den sieben freien Künsten, bemächtigt sich der Bücher und errichtet in der Nähe von Cremona ein estude mit einer Lehranstalt für Studiosen der Nigromantie.

Er giebt statt dessen die Weissagung Virgils, nach welcher Troja fallen muss, wenn Rhesus' Rosse aus dem Xanthus getrunken haben. Dann kehrt er aber sofort bei Guido ein, und bleibt ihm sammt Schreibfehlern und Namenentstellungen (die Thore *Elias* und *Chetas)* bis zum Schlusse treu, nur dass er noch neue Verstümmelungen den alten hinzufügt. So wird aus dem Xanthus — Paucus (fol. II, a) aus Achaia — Chail! (fol. III). Der einzige einigermassen bemerkenswerthe Zusatz, den Raoul für sich hat, ist die Erzählung des Opfers der Iphigenia (Effegenia), welche er nach Ovid giebt, weil Dares (i. e. Guido) sie 'ausgelassen habe'. Hier citirt er sogar seinen Autor bis auf das Buch richtig (Metam. XII). Von noch geringerer Bedeutung, vielleicht nur aus der Eilfertigkeit des Excerpirens entsprungen, ist die Erfindung eines neuen Liebhabers für Briseïda, der aber in dieser Eigenschaft sonst nie wieder erwähnt wird. Nachdem nämlich Guido die Beschreibung der griechischen Helden mit dem Portrait der Briseïda beschlossen, fügt er hinzu (sig. e, 2. col. 4):

Praeter hos et alios maiores scripsit idem dares in graecorum auxilium persarum regem in multa venisse militum comitiva.

Le Fevre sagt: '*Pour l'amour delle vint le roy de perse en laide des gregois au siege devant troyes.*' Fol. IX, a.

Dass er das trojanische Pferd in zu lebhafter Erinnerung an Virgil wieder zu einem hölzernen macht *(cheval de fust* — fol. XXXV, b. XXXVI, b.), will nichts sagen, denn auf der folgenden Seite hat er es schon wieder vergessen und nennt dasselbe Pferd *cheval darain* (i. e. *d'airain).*

Die im Uebrigen fast durchgängig wörtliche Uebereinstimmung mit Guido mögen folgende auch für Shakespeare nicht unwichtige Stellen bezeugen. Zunächst die Rede des Troilus in Priamus' Rathsversammlung, die er gleich seinem Vorgänger (und hierin weicht Shakespeare von beiden ab) an die Unterhandlung wegen Paris' Rachezug knüpft und vor den Beginn des trojanischen Krieges setzt. Hier lauten Guido's Worte (sign. d. col. 3): *Tunc Troilus regis ex filiis iunior — haec verba fecit. O viri nobiles et nimium animosi ad quid turbamini circa plurima ad vocem unius pusillanimis sacerdotis. Nonne est proprium sacerdotum vitare bella fugere congressus quos sola pusillanimitas facit amare delicias et in sola vescendi ciborum et potus saturitate tumescere. Quis enim sapiens potest pro certo tenere hominum conscientias ignorantes futura praescire deorum. Non hoc sapientis est credere. cum et hoc ex sola procedat stultitie levitate. Pergat igitur elenus si timore concutitur in templis celebrare divin-*

et sinat alios qui labe verecundie obducuntur debitas in armorum conflictu exposcere ultiones.

Dies giebt Le Fevre so wieder (Fol. V, a): *Lors se leva en piedz Troilus filz moinsne du roi Priam et commenca a parler en telle maniere.*

O nobles hommes et hardiz comment estez vous esbahiz pour les parolles de ce couart prestre icy. Nest ce par la coustume des prestres de tremir les batailles par pusillanimite. Et de amer ses delices et eulx engresser et emplir de bons vins et de bonnes viandes. Qui est celui qui croit que homme puisse scavoir les choses a venir se les dieux ne luy revelent. ce nest que follie de soy arrester a telles choses croire. Se Helenus a paour si sen voise au temple celebrer le service divin et laisse les autres prendre vengeance de leurs injures par force darmes.

Ebenso stimmt das Zwiegespräch zwischen Hektor und Ajax bei Guido (sign. h, 3, col. 1) und Le Fevre (fol. XIX, a. — Druckfehler statt XXIV, a) vollständig überein. Bei beiden ist übrigens der vorhergehende Kampf (anders als bei Shakespeare) kein verabredeter öffentlicher Zweikampf, sondern ein zufälliges Zusammentreffen in der Schlacht.

Desgleichen das Traumgesicht der Andromeda (Guido sign. i 5 — col. 1, 2), wo Le Fevre (fol. XXIII, 6) nur abkürzt, aber ohne irgend welchen eignen Zusatz.

Alsdann die Scene zwischen Achilles und dem unbewaffneten Hektor im Zelte des ersteren (Guido sign. i, 1 col. 3, Le Fevre fol. XXII, 6).

Endlich der Kampf, in welchem Diomedes dem Troilus sein Ross abgewinnt und der Briseïda übersendet, so wie deren Antwort stark abgekürzt nach Guido sign. i 4, col. 1. Le Fevre fol. XXIII, a. Bei beiden (anders als bei Shakespeare) vor dem Waffenstillstand.

Wir haben gerade diese Stellen ausgewählt, weil sie aus Caxton's Uebersetzung in der Einleitung zu Shakespeare's Stück von Delius mitgetheilt sind und daher eine bequeme Vergleichung sowohl unter einander als mit der gemeinsamen Quelle zulassen.

Caxton's Werk nämlich: *The recuyell of the historyes of Troye, translated and drawen out of frenshe into englishe by W. Caxton*, s. l. et a. fol. [1471 nach Grässe und Warton a. a. O. I, 131] ist, was der Verfasser besagt, wirklich nur eine treue und genaue Uebersetzung des Recueil von Le Fevre. Allerdings stehen uns zum Vergleich und zum Beweis unsrer Behauptung nur diejenigen Stellen zu Gebot, die Delius a. a. O. und die Herren Moland und d'Hericault

aus der englischen Uebertragung mittheilen. Aber die letzteren Auszüge allein widerlegen die aus einer höchst oberflächlichen Lectüre der beiderseitigen Schriften entsprungene Darstellung der oft genannten Franzosen, als hätte Caxton die Erzählung Le Fevre's in wesentlichen Stücken modificirt. Caxton hat allerdings neben dem Recueil auch Chaucer's Gedicht gelesen und citirt zweimal letzteren, aber nur um seine Leser zu weiterer Information an den englischen Dichter zu verweisen. Er selbst lässt sich auf Auszüge aus Chaucer nicht ein, giebt vielmehr gerade an den von den Franzosen als abweichend von Le Fevre bezeichneten Stellen, genau und wortgetreu den letzteren wieder.

Die Herausgeber der *Nouvelles Françoises* sagen S. CXXIII. *(Caxton) donne même quelques variantes des versions que nous connoissons. Ainsi ces amours y commencent plus tard que dans la plupart des textes françois* — aber unmöglich später als bei Le Fevre, der zuerst der Liebe des Troilus bei dem Abschied Breseïda's von ihren trojanischen Freunden erwähnt —; *ainsi encore le combat de Troylus et Diomède a lieu avant leur rivalité* (genau wie bei Le Fevre fol. XX.):

Than cam Dyomedes to the bataylle and Troïllus on that other side, whiche smote eche other to the erthe, but Dyomedes remounted first and assaylid Troylus that was on foote, that deffended hym vyllyantly and slewe the hors of Dyomedes. But theyr men remounted them bothe.

Aber Le Fevre sagt an selbiger Stelle (fol. XX, a): *Lors vint Dyomedes a la bataille et Troilus de laultre part esquelz sentrebatirent a terre et Diomedes remonta premier et assaillit Troylus qui estoit a pie qui se deffendit villainement* (offenbar verdruckt statt *vaillamment) car il occist le cheval de dyomedes mais leurs gens remonterent la meslee.*

Kann man genauer übersetzen?

Aber die Franzosen fahren fort:

Caxton en vient bientôt au récit des amours (desgleichen Le Fevre fol. XXII, b.):

Calcas, that by the comandement of Appolyn had left the Troian had a passing fair doughter and wyse named Breseyda — Chaucer in his booke that he made of Troylus named her Creseyda — for whiche doughter he prayd to kynge Agamemnon & to the other prynces that they wolde requyre the kynge Pryant to sende Breseyda to hym ... the kynge Pryant sende Breseyda to her fader.

Nun höre man Le Fevre a. a. O.: *Calcas qui au commendement*

de Appolyn avoit laisse les troyens avoit une moult belle fille et saige nommee Briseyda pour la quelle avoir pria au roy Agamemnon et aux aultres princes quilz requissent au roy Priam quil voulust envoyer Briseyda — — le roy envoya Briseyda.

Dies ist denn doch (mit Ausnahme der Verweisung auf Chaucer) eine wirklich photographisch treue Wiedergabe des Originals von Seiten Caxton's.

Weiter berichten die Herren Moland und d'Hericault, dass Caxton dann die Klagen der beiden Geliebten bei der Trennung schildere, die so gross gewesen, 'dass man eine gleiche Trauer Liebender niemals gesehen habe' (genau so Le Fevre). Hier füge Caxton hinzu, dass wer den Bericht ihrer Liebe gänzlich kennen lernen wolle, das Buch lesen möge, das Chaucer von Troilus verfasst. Dort werde er die ganze Geschichte finden, die hier zu erzählen zu lang sei.

Dann heisst es schliesslich: *Caxton après cette déclaration, se contente de résumer tous les détails consacrés par la tradition antérieure, ou plutôt par la version de Guy des Colonnes (sic)....* *'And forgate', conclut il, 'the noble cite of Troye and the love of the noble Troyllus. O, how sone is the purpos of a woman changid and torned, certes more sonner than a man can saie or thinke. Now late Breseyda blamed her fader of the vyce of trayson whiche she herself exercised in forgotyng her contre and her trew frend Troylus'.*

Aber dieser angebliche Schluss ist wiederum nichts als die wörtliche Uebersetzung Le Fevre's (Fol. XXXIII): — *Et mist tantost en oubli la noble cite de troyes et les amours du noble troylus qui tant lamoit. O comme propos de femme et voulente est tost changee et muee, certes plustost est change vouloir de femme que homme scauroit dire ne penser. Or naguaires que Briseyda avoit blasme en la presence de son pere le vice et trahison que elle mesme excerca en oubliant son pays et son loyal amy Troylus.*

Und endlich ist dies keineswegs der Schluss von Caxton's Bericht über die Schicksale der beiden Liebenden. Vielmehr ersehen wir aus dem schon erwähnten Citat bei Delius, dass der englische Uebersetzer mit genau an Le Fevre sich anschliessenden Worten von dem Ross erzählt, das Diomedes dem Troilus abgenommen und der Briseïda übersandt hat.

Es ist eine niederschlagende Erscheinung, wenn Gelehrte im Besitz alles Materiales, um einen sichern Weg durch ein verworrenes literarisches Gebiet zu führen, sich aus Sorglosigkeit und Eilfertigkeit dieses Materiales nur bedienen, um späteren Forschern Hemm-

nisse in den Weg zu werfen, deren Wegräumung mehr Mühe kostet, als es zur ursprünglichen Herstellung der graden Strasse bedurft hätte. Wir müssen es uns aber genug sein lassen, wenn diese Arbeit des Aufräumens wenigstens zu dem sichern, obgleich negativen Resultat geführt hat, dass wir bei Caxton nichts Neues zu suchen aben, dass er und Le Fevre synonym sind und dass Guido's Reaction der Troilussage durch beide in nichts erweitert ist.

Uebrigens hat Caxton den Schluss des französischen Originals, ie endliche Zerstörung der Stadt nicht mit übersetzt, weil er sie hon von Lydgate genügend behandelt fand [1]).

Dass nun Shakespeare das Material für sein Drama einestheils is der durch Guido überlieferten und durch Lydgate und Caxton England heimisch gewordenen Redaction, anderseits aus Chaucer's edicht geschöpft habe, erhellt aus den bisherigen Mittheilungen zur enüge. Eine Recapitulation des Einzelnen würde unsre Leser nur müden. Wir haben nur fest zu halten, dass die mehr historisch nennenden Elemente, die den Kampf vor Troja und das Verhältss der Helden im Lager und in der Stadt, sowie der kriegihrenden Parteien unter einander umfassen, der erstgenannten uelle entlehnt sind, und zwar sowohl der allgemeinen Anlage der abel nach als in detaillirenden Zügen, Namen und der Charaktereichnung der Hauptpersonen.

Ob dabei Shakespeare entweder Caxton oder Lydgate oder beide ugleich vor sich gehabt hat, wird sich schwerlich jemals ermitteln assen, da beide ihrer gemeinsamen letzten Quelle so genau gefolgt ind, dass sie in allen hier in Frage kommenden Punkten mit einnder übereinstimmen, in formeller Beziehung aber Shakespeare sich on beiden unabhängig gemacht hat. In der Episode dagegen, die em Stück den Namen gegeben, in der Liebesgeschichte nämlich on Troilus und Cressida, hat er sich ausschliesslich an Chaucer ehalten, von ihm den Namen und Charakter der Heldin und des andarus entlehnt. Für die hervorragenderen Gestalten, die beiden ersionen gemeinsam sind (Troilus, Calchas, Diomedes), ist die von haucer ihnen gegebene Grundfärbung beibehalten, was besonders ür Diomedes wichtig ist.

Es bleibt demnach nur noch die Frage, was Shakespeare an

[1]) 'For as muche as that worshipful and religious man Dan John Lydgate monke f Burge did translate it but late' etc. S. Warton a. a. O. II, S. 292 not. n.

der mittelalterlichen Ueberlieferung verändert oder ihr zugesetzt habe, und was wir davon auf Rechnung seiner freien Erfindung oder der Benutzung andrer Gewährsmänner und welcher zu schreiben haben.

Zunächst tritt hier die Gestalt des Thersites hervor. Nach der Meinung der Kritiker soll Sh. dieselbe der Chapman'schen Uebersetzung der homerischen Ilias verdanken. Chronologisch wäre dagegen nichts einzuwenden, da die ersten sieben Bücher dieser Uebersetzung schon im J. 1598[1]) erschienen waren; und dass derselbe von der originellen Arbeit seines Freundes, trotz ihrer abschreckenden metrischen Form, Notiz genommen haben werde, ist wohl vorauszusetzen. Dennoch ist es im allerhöchsten Grade unwahrscheinlich, dass er bei der Darstellung seines Thersites den homerischen vor Augen oder auch nur lebendig im Gedächtniss gehabt habe.

Denn in diesem Falle würde er sich unmöglich die unmittelbar für seinen Zweck passende, ja wie ausdrücklich dafür geschaffene Rolle haben entgehen lassen, die Homer dem Thersites zuertheilt, die des gefährlichen demagogischen Meuterers im Griechenheere. Odysseus ist es bei Homer, der den boshaften Lästerer und Schreier in der bekannten köstlich drastischen, für die Comödie schon vollständig fertigen Weise zur Ruhe bringt — und derselbe Odysseus entfaltet bei Shakespeare in jener meisterhaften Rede (I, 3, v. 75 ff.), die den Engländern mit Recht als ein classisches Compendium edelster und feinster Staatsweisheit erscheint, alle Gründe der meuterischen Stimmung im Griechenheer und erwägt klug die Mittel zu deren Abstellung. Er erwähnt aber mit keinem Worte des Thersites noch des ihm analogen Gesindels, ja der Dichter setzt diese beiden Extreme der höchsten staatsmännischen Besonnenheit und des die Gesellschaft unterwühlenden boshaften Egoismus nicht ein einziges Mal in persönliche Berührung. Diese Vernachlässigung so offen dargebotener glücklicher Motive seiner Quellen erscheint uns bei der hohen poetischen Klugheit und dem stets bereiten Scharfsinn, mit welchem Shakespeare sonst selbst leise Andeutungen ergreift und ausbeutet, völlig unglaubhaft. Homer vor Augen, hätte er den gif-

---

[1]) Ich folge den Angaben Rich. Hooper's in der sehr gründlichen Introduction zu seiner Ausgabe der Chapman'schen Ilias, Lond. 1865, auf die mich mein gelehrter Freund, Prof. Elze, verweist. In demselben Jahr erschien The shield of Achilles (Il. XVIII); im J. 1609 die zwölf ersten Bücher der Ilias, das vollständige Werk wurde am 8. April 1611 in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen. Warton, sonst in diesen Dingen genau, spricht jedoch von einer Ausgabe der 15 ersten Bücher *aus dem J. 1600.* Hist. Engl. Poetr. III, p. 356.

tigen Demagogen nicht zum schurkischen, aber doch ungefährlichen Possenreisser herabgesetzt, noch weniger ihn zum Knecht im Sold und Brod des Ajax gemacht, dem er hernach durch Achilles entfremdet wird — alles Verhältnisse, die der homerischen Darstellung gradezu widersprechen. Was Thersites bei Shakespeare mit dem homerischen gemeinsam hat, dass er ein hässlicher, verwachsener, gemeiner, hämischer, zungenfertiger Lästerer ist, das konnte der Dichter in verschiedenen ihm zugänglichen Autoren gelesen haben, in dem schon erwähnten lateinischen Schulbuch, dem s. g. *Pindarus Thebanus* (II, v. 136 ff.), wie in Ovid (ex Pont. III, 9, 10. IV, 13, 15) — besonders aber in den von ihm viel gelesenen Metamorphosen (XIII, 232 ff.) in Juvenal (VIII, 269 ff. XI, 31), in Seneca *(de ira* III, 23). Die oberflächliche Art, wie Thersites an allen diesen Stellen erwähnt wird, liess zugleich dem Dramatiker Spielraum, ihm die Rolle anzuweisen, für die er ihn vorzüglich gebrauchen zu können glaubte, nämlich als *clown.*

Möglich jedoch, dass er ihn schon so benutzt in einem der beiden Stüche fand (oder ist es vielleicht ein- und dasselbe?), die während der dramatischen Blüthezeit Shakespeare's von andrer Hand für die Bühne verfasst waren. Wir haben freilich nur nackte Notizen davon; die eine im Tagebuch des Schauspieldirectors Henslowe, nach welcher die Dichter Dekker und Chettle im J. 1599 an einem Drama: Troilus und Cressida arbeiteten, die andre ein Vermerk in den Buchhändlerregistern, wo unter dem Namen des Verlegers, Mr. Roberts, und dem Datum, 7. Febr. 1602—3 ein Stück verzeichnet ist: *The booke of Troilus and Cressida, as yt is acted by my Ld. Chamberlen's men* — also von Shakespeare's eigner Truppe. Dass der Dichter davon keine Notiz genommen haben sollte, ist gradezu unmöglich; dass er nicht wenigstens diesen oder jenen Zug daraus benutzt hätte, nach der Analogie seines sonstigen Verhaltens in ähnlichen Fällen (gegenüber einer ihm vorliegenden früheren Dramatisirung desselben Stoffes), mindestens sehr unwahrscheinlich. Die Umwandlung der Chaucer'schen Namensform Creseide in die mundgerechtere: Cressida verdankt er auf jeden Fall seinen dramatischen Vorgängern.

Wie dem aber auch sei, für eine directe Benutzung Homer's durch Shakespeare spricht nichts; Vieles dagegen.

Die selbständigen Aenderungen Sh.'s in der Anordnung des ihm überlieferten Materials sind grösstentheils aus dramatischen Zweckmässigkeits-Gründen zu erklären. Die Unterredung des Priamus mit seinen Söhnen (II, 2) wird aus der Zeit vor dem Krieg mitten

in das Stück hineingerückt und an die Verhandlung des Waffenstillstandes geknüpft.

Patroclus fällt nach Dares und allen mittelalterlichen Berichten gleich im Beginn des Kriegs. Hier gebraucht Shakespeare seinen Fall um Achilles aus seiner Trägheit zu wecken — aber nicht nach Homer; denn Homer setzt bekanntlich den Tod des Patroclus erst in das zehnte Kriegsjahr, während Shakespeare die Handlung seines Stückes in das siebente verlegt (s. I, 3, 12).

Sämmtliche Quellen seit Dares lassen Troilus, nicht Hektor durch Achilles an dem Schweife seines Rosses geschleift werden.

Shakespeare stellt die alte und ursprünglich homerische Tradition wieder her; aber er bedurfte dazu nicht Chapman's Homer; es standen ihm zahllose, durch alle lateinischen Dichter zerstreute Erwähnungen dieser grausamen That als Quellen zu Gebot.

Auch der Zweikampf zwischen Ajax und Hektor und die daran geknüpfte Intrigue, um Achilles zur Thätigkeit zu stacheln, ist in dieser Form eine Neuerung. Dares und alle Folgenden lassen die Helden vor dem Waffenstillstand sich zufällig im Kampf begegnen.

Dass Hektor's formelle Herausforderung zum Zweck eines galanten Ordeales und zum Preis der Dame seines Herzens ganz im mittelalterlich chevaleresken Sinne, keineswegs in antiker, geschweige denn homerischer Auffassung, erfunden ist, leuchtet ein. Den Anlehnungspunkt dazu fand Shakespeare bei Ovid (Met. XIII, 277 ff.), wo Ajax die Aufforderung, mit Hektor zu kämpfen, durch den Rath der Fürsten nach dem Loos empfängt.

Auch dass Hektor feig und hinterlistig von Achill überfallen und ermordet wird, fand Shakespeare nicht bei seinen mittelalterlichen Gewährsmännern. Hier erlegt ihn der Grieche mitten im Getümmel der Schlacht. Allerdings ist dem Vorkämpfer der Troer der Helm entfallen. Des Verrathes aber wagt selbst der heftig gegen Achilles eifernde Guido denselben nicht anzuklagen.

Doch dies führt uns bereits auf den letzten, wichtigsten Punkt, die Umwandelung der Charaktere bei Shakespeare.

Im Allgemeinen darf man sagen, dass Shakespeare an dem Parteistandpunkt des Mittelalters festhält, der die Trojaner im entschieden günstigeren Lichte darstellt als die Griechen. Hektor, Aeneas, Deiphobus, Troilus sind untadelige Helden; letzterer erhält sogar aus Feindes Mund den warm begründeten Preis eines Ideals edelster Ritterlichkeit. Selbst Paris' Schuld erscheint geringer, da er nur an den Griechen das Recht der Wiedervergeltung für die geraubte Hesione geübt hat. Von den Frauen Andromache und

sandra war nichts Schlimmes zu melden; ihre poetische Recon-
ıction ergab sich aus den auch im Mittelalter traditionellen Zügen
selbst.

Ganz anders steht es im Griechenlager, wo Egoismus, Neid, :hmuth und Eifersucht die Fürsten spaltet und ihre Thatkraft nt. Hier sind nur, um einen Ruhepunkt im allgemeinen Hader gewähren und die Widerwärtigkeit des hässlichen Bildes poetisch iessbar zu machen, drei edler ausgestattete Charaktere in den dergrund gerückt: Agamemnon, Nestor, Ulysses. Vor m aber der letztere. Ihn hat Shakespeare mit sichtbarer Vor- ›e und meisterhaften Zügen als das Urbild eines besonnenen, arfsichtigen und erfahrenen Mannes hingestellt, der das Steuer des atsschiffes mit klarem Auge und fester Hand durch den Wirrwarr l Tumult der ringsum aufgeregten Leidenschaften hindurchlenkt, eben dieser Leidenschaften sich bedient, um zu seinem Ziele zu angen.

Wenn ihm auf diesen verwirrten Pfaden die Mittel der Intrigue 1 List nicht fremd sind, so zeigt er doch andrerseits ein wohl- llendes und menschliches Gemüth, bewahrt gegen einen edeln ind nicht nur ein gerechtes Urtheil, sondern zeigt ihm auch ıfühlende Theilnahme durch Rath und That.

Dieses Bild fand Shakespeare freilich bei den rohen mittelalter- en Scribenten nicht einmal angedeutet. Boccaccio und Chaucer, schon eher im Stande gewesen wären, es zu entwerfen, erwähnen Ulysses gar nicht. Hier konnte er also nur aus antiken Quellen ɔpfen. Die Grundzüge fand er in den vielgelesenen letzten :hern von Ovid's Metamorphosen (namentlich XIII, 125—381); Ausführung aber ist das Werk seiner hohen dichterischen In- ion, die mit rückwärts schauendem Seherblick das Wesen der ten und der Individuen aus wenigen Elementen zu erfassen und endig wiederzuzeugen versteht. Dem Ulysses zunächst, wenn on in weitem Abstande und mehr skizzenhaft gehalten, steht stor. Dann Agamemnon. Auch er ist gegenüber den Darstel- gen der Romanzen und Romane, die ihn als einen eigensinnigen, veilen tyrannischen und ungerechten Herrscher zeigen, von Shake- :are veredelt.

Aber es ist doch mehr die äussere Würde und Respectabilität ; Fürstenamtes, die in ihm zur Geltung kommt; er ist weder ein ıster von Willenskraft noch von Geistesschärfe und in seinen ronreden übertönt die Hohlheit der königlichen Phrase nur dürftig : innere Rathlosigkeit des Herrschers und Feldherrn.

Von da ab sind alle Charaktere nach ihrer fehlerhaften od(schlimmen Seite hin satirisch vertieft und carikirt. Menelaus i: als unglücklicher Hahnrey das beliebte Stichblatt billigen Witzes.

Achilles, zwar ein Hüne an Körperkraft, aber unritterlicl brutal, boshaft und hinterlistig — ja dem Hektor gegenüber neidisc zugleich und feig. Seine ungebändigte Leidenschaft für die Tochte des feindlichen Königs macht ihn sogar zum Verräther an der Sach seines Volkes. Seinem Charakter ist der seines Gefährten Patroklus angepasst, der reckenhaft, wie der Myrmidonenfürst selbst, ir trägen Nichtsthun mit ihm wetteifert und ihn durch plumpe Spässe und Geklätsch über seine besseren Waffenbrüder ergötzt. Als dritte Glied dieser edeln Zeltgenossenschaft tritt dann der schurkisch(Thersites ein. Ajax ist ein äusserst beschränkter Kopf, ei: hochmüthiger Tölpel und darum nicht frei von Missgunst[1]). Mit diesen Grössen rechnet Ulysses und verrechnet sich nicht.

Diomedes endlich, der das vermittelnde Glied zur eigentlichen Troilusgruppe bildet, ist der gewandte herzlose aber lüsterne Cavalier, wie Sh. ihn bereits bei Chaucer fand und nur lebendiger dramatisirt. Seine Liebe ist hier noch mehr als bei jenem lediglich animalischer Trieb, dem er das feine Gewand höfischer Manieren umzuhängen versteht. Geschickt ist aber die Aenderung, dass die Ueberlegenheit im feinen Ton und in den Künsten der Galanterie, die bei Chaucer Diomedes selbst im Gespräch mit Cressida den Griechen etwas prahlerisch und selbstgefällig vindicirt, hier als Grund schlimmer Besorgnisse dem Troilus, beim Abschied von der Geliebten, in den Mund gelegt wird. Was letztere nun, Cressida selbst, betrifft so vollzieht sich bei ihr der Umschwung von der Liebe zum Verrath ungleich rascher als bei Boccaccio oder Chaucer. Sie ist von Haus aus lüstern, heissblütig und doch in ihrem Thun überlegen gezeichnet, hat also in der That etwas von der Coquette; aber wir können doch noch Interesse für sie bewahren, weil sie den Troilus aufrichtig, und so weit sie es ihrer Naturanlage nach vermag, mit Hingebung liebt, und eben diese Natur, in welcher die Liebe mächtiger nach der Seite des Genusses als der selbstlosen Opferfreudigkeit und Treue zur Entwicklung kommen musste, gegen die überlegenen Verführungskünste des Diomedes keine Waffen fand.

---

[1]) Auch hier scheint Shakespeare sich an Ovid angeschlossen und die herabsetzende Charakteristik des Ajax in Ulysses' Rede nur carikirend ausgeführt zu haben. Man vergleiche a. a. O. v. 135. hebes esse videtur 290: rudis et sine pectore miles. v. 363: Tu vires sine mente geris. 365: Tu tantum corpore prodes.

Wenn Ulysses mit dem Scharfblick und der Welterfahrung, die Shakespeare seinem Charakter verleiht, gleich bei der ersten Begegnung Cressida's Ausgang weissagt, so muss sein Urtheil zwar nicht als ungerecht, aber sicher als hart und unbillig erscheinen; und wenn Shakespeare in dem Urtheil des von ihm so ausgezeichneten Helden sein eignes niederlegen wollte, so ergiebt sich daraus jener Zug von Bitterkeit, welcher einige der späteren Dramen unsers Dichters charakterisirt. Doch hiervon sogleich.

Es bleibt uns noch Pandarus, für den Chaucer noch unsre Sympathie zu erwecken und den er von seinem garstigen Makel rein zu brennen versucht. Allerdings im Urtheil seiner Nation vergeblich. Denn diese hat bald nach ihm und lange vor Shakespeare *pandar* zu einem Ekelnamen gestempelt. Bei Shakespeare aber ist er der ausgesprochene Kuppler *sans phrase:* der alte cynische Sünder, der alle Phasen der Galanterie in der gröbsten Bedeutung des Wortes durchgemacht hat, und nun um ein in seinem Sinne barmherziges Werk zu thun und zugleich doch seine eigne Lüsternheit zu kitzeln, dem jüngeren Geschlecht zu dem verhilft, was er selbst nicht mehr zu leisten vermag.

Die treffliche und durch Naturwahrheit frappirende Zeichnung dieses bis auf die letzte Neige ausgelebten und abgestandenen Höflings, des gesinnungslosen, geschwätzig faselnden Hohlkopfs macht ihn allerdings zu einer meisterhaften Studie in der Rhyparographie. Unser ästhetisches Interesse für ihn wird aber kaum durch den Galgenhumor der letzten Scene gerettet.

So viel wird nun schliesslich aus den bisherigen Ermittelungen klar geworden sein, dass wir es, wie zu Anfang gesagt, mit einer bewussten Parodie der antiken und *in specie* der homerischen Weltanschauung in Shakespeare's Troilus und Cressida nicht zu thun haben.

Denn die hier behandelte Fabel ist ihrer Entstehungszeit, Substanz und formellen Ueberlieferung nach keine antike, sondern eine wesentlich mittelalterlich romantische. Nur die Namen und der so zu sagen chronologische Rahmen, in welche sie gefasst ist, weisen äusserlich auf das classische Alterthum hin; sonst ist sie ebenso wenig antik als die Sage von Tristram oder Lanzelot.

Soll demnach Troilus und Cressida eine Parodie sein, so ist es eine Parodie der Romantik, eine Caricatur jener abenteuerlichen Kämpfe um des Kampfes willen, zu dem jeder nichtige Vorwand ausreicht, jener phantastisch gesteigerten Liebe, die auf Selbsttäuschung gegründet in Enttäuschung endet, jener hoch geschraubten Ritter-

lichkeit, in der die edeln und aufrichtigen Geister ihre Kräfte nutzlos und donquixotisch verbrauchen müssen, welche aber bei Menschen gewöhnlichen Schlages zum lügenhaften Deckmantel der Selbstsucht, der Sinnenlust, des Hochmuths und der Rohheit wird und die sociale und politische Gesittung in ein wüstes Chaos auflöst.

Man sieht, hier liegt auch, abgesehen von der Parodie, die im Grunde nur der poetische Ausdruck einer wesentlich formellen und literarischen Polemik ist, welche ich hier nicht beabsichtigt glaube, tragisches und komisches Material genugsam angehäuft und ich meine, dass der Dichter nur Dieses, was für alle Zeiten Gültigkeit hat, von rein sittlichem und menschlichem Standpunkt hat erfassen wollen. Dabei ist es ihm denn begegnet, dass er durch die antiken Namen und die vorgebliche Chronologie veranlasst aus seiner eignen Kenntniss des classischen Alterthums antike Reminiscenzen theils einzeln in Bilderschmuck und Redewendungen theils in zusammenhängenden Charakterzeichnungen seinem Drama einverleibt hat.

Wir haben daher vielmehr ein durch antike Anschauungen interpolirtes romantisches Gemälde vor uns als eine Parodie antiker Weltanschauung. Aber nur in ihrer Form, nicht in ihrer Substanz gehören die hier vorgeführten Charaktere und Handlungen der einen oder der andern Zeit an. Die sittlichen Gegensätze, Verzerrungen und Verkehrtheiten, die ein jahrelang dauernder wilder Kampf an das Licht bringt, lassen sich aus Homer's Ilias so gut wie aus den mittelalterlichen Trojasagen herauslesen. Für jene hatte es Horaz gethan, der von seinem didaktisch-moralischen Standpunkte aus in frappanter Uebereinstimmung mit Shakespeare als die am meisten in die Augen springenden Contraste hervorhebt: den wilden Wust der kämpfenden Leidenschaften und die stille Hoheit des Ulysses (Epist. II, 2):

Proditione dolis scelere atque libidine et ira
Iliacos intra muros peccatur et extra.

Und anderseits: *Rursum quid virtus et quid sapientia posset,*
Utile proposuit nobis exemplar Ulixem.

Hat Shakespeare diese Epistel des römischen Dichters vor Augen gehabt und so doch noch den apokryphen Lollius Chaucer's zu Ehren gebracht?

Denn auch Er hat dem thörichten, wirren und sündhaften Treiben im Griechenlager jenen grossen, stillen und sichern, wahrhaft antiken Charakter des Ulysses entgegengestellt, der ruhig durch den Tumult seinen Weg zieht, indem er mit hoher Klugheit selbst das Wider-

wärtigste beherrscht. Freilich hat er daneben auch jene idealeren und in ihrem transcendenten Idealismus entschieden modernen Naturen nicht vergessen, die, wie Hektor und Troilus, unter allen Umständen den höchsten Zielen nachstrebend, der Gemeinheit und dem Verrath zum Opfer fallen, weil sie zu gut für diese schlimme Welt sind.

Dieser Synkretismus antiker und moderner Bildungselemente hat nun auf dem phantastischen Boden unsrer Sage, der alle Gegensätze erträgt, nichts Störendes; vielmehr erhöht er den Reiz dieser seltsamen Schöpfung. Wohl aber ist nach einer andern Seite hin daran zu erinnern, dass wenn wir die Thorheiten und kleinlichen Leidenschaften, die mit Recht der Geissel der Satire anheimfallen, sich durch ihre eigne Uebertreibung selbst vernichten sehen, wir daran zwar ein vollkommenes ästhetisches Genüge finden; dass es uns aber verletzen muss, wenn Bosheit, Feigheit und Frivolität über Edelsinn und vertrauensvolle Gemüthstiefe triumphiren. Dies ist das *μιαρόν* des Aristoteles, das weder in die Komödie noch in die Tragödie gehört und dessen gelegentliche Einführung auf die Bühne durch Shakespeare von der Mehrzahl der Kritiker mit jener pessimistischen Weltanschauung in Zusammenhang gebracht ist, die sich unsers Dichters in seinen letzten Lebensjahren bemächtigt zu haben scheint. Ihr freilich hätte ein Stoff wie die Troilussage mit ihrem schroffen Abschluss und eine Auffassung des Schicksals, wie Chaucer sie schon seinem Helden unterschiebt, als wahlverwandt entgegenkommen müssen. Aber die Verstimmung der Dichterseele wirkt auch verstimmend auf den Leser. Für den vorliegenden Fall in um so höheren Grade, als uns nicht einmal, wie es sonst Shakespeare's Weise ist, jenseits der Bühnenhandlung ein hoffnungsvoller Blick in eine bessere Zukunft eröffnet wird, vielmehr die verwirrende Disharmonie der letzten Scenen mit einem widerwärtig höhnischen Schrei abreisst. Denn das ist kein Trost, wenn die Weltklugheit, und wäre es die des Ulysses, uns lehrt, dass man die Dinge nur eben so nehmen müsse, wie sie leider sind. Die Fragen, die uns am tiefsten das Herz bewegen, sind für die blosse Weltklugheit zu hoch.

Den Versuch zur Lösung dieses augenscheinlichen Widerspruches zwischen dem tragischen Bedürfniss und Shakespeare's Kunst haben wir der Einleitung zu unsrer Uebersetzung des vorliegenden Stückes aufbehalten.

Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It.

Von

N. Delius.

Bei einer eingehenden Prüfung des Verhältnisses Shakespeare's zu seinen Quellen hat die Verschiedenheit der Methode nicht unbemerkt bleiben können, welche der Dichter in der Verwendung novellistischer Stoffe zu seinen dramatischen Zwecken beobachtet. Während er in den meisten Fällen, wo eine Erzählung ausländischer Herkunft, wenngleich in englischer Uebersetzung oder Bearbeitung, ihm vorlag, sich begnügt, den tragischen oder komischen Kern nebst den allgemeinen Umrissen daher zu entlehnen, im Uebrigen aber die Entwickelung der Handlung im Scenarium und in der Charakteristik durchaus selbständig aus eigenen Mitteln und nach eigenem Gutdünken schafft, so verfährt er, scheinbar wenigstens, ganz anders, wo es sich für ihn um eine novellistische Arbeit von englischem Ursprung, um das populäre Product eines namhaften Landsmanns und Zeitgenossen handelt. Zwar hat er auch hier die Charaktere durchaus neu zu schaffen: an die Stelle der nur nothdürftig nüancirten, mehr conventionellen als individuellen Träger der novellistischen Handlung lässt er, wie das Drama, und vor Allem das Shakespeare'sche Drama das bedingt, scharf umrissene, wirklich lebende Personen treten, die schon an und für sich selber den Stempel eigenartiger Existenz aufzuweisen haben. Aber in der Führung der Handlung, in der Anspinnung, Verflechtung und Lösung der verschiedenen, parallel oder in einander laufenden Fäden folgt unser Dichter seinen novellistischen englischen Vorbildern, *scheinbar* wenigstens, treuer und genauer, als er die Details und

die Incidenzpunkte der Novellen z. B. italienischen Ursprungs in seine darauf begründeten Dramen hinüberzunehmen pflegt. Als Beispiel des einen Verfahrens mögen Lodge's und Greene's Novellen, als Beispiele des andern die in Paynter's und Barnaby Riche's Novellensammlungen benutzten Erzählungen dienen. — Als Motiv dieser verschiedenen Behandlungsweise darf wenigstens vermuthet werden, dass Shakespeare an dem Gehalte jener ausländischen Waare nur ein vorwiegend stoffliches Interesse nahm und bei seinem Publikum voraussetzte, während ihm Lodge's und Greene's eigne Arbeiten auch in formeller Beziehung als Kunstprodukte erschienen, die, sowohl in schuldiger Rücksicht auf die berühmten und bekannten Verfasser und wie auf das längst damit vertraut gewordene Publikum, eine sorgfältigere Beobachtung auch ihrer Einzelnheiten bei ihrer Verwandlung in Dramen erforderten oder wünschenswerth machten. Dass aber auch in diesem Falle der Respect unseres Dichters vor seinen novellistischen Vorgängern nie so weit ging, ihnen jemals seine Originalität und Superiorität als Dramatiker aufzuopfern, dass seine eigene universelle Kunst sich auch bei der reichlichsten und erschöpfendsten Ausbeutung ihrer Werke nicht im Mindesten durch ihre conventionelle Kunst hat beeinflussen lassen — diese interessante Thatsache wenigstens an Einem Beispiel nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden Blätter.

Für solch ein Beispiel konnte die Wahl schwanken zwischen Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale einerseits und zwischen Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It anderseits. Den Ausschlag gab da, dass Shakespeare in letzterem Falle noch genauer als im erstern sich an sein Urbild gehalten und gebunden hat, dass also gerade hier es der Mühe lohnte, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber, seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen. Und zwar war dieser Nachweis zu liefern in einer andern Weise, als das bisher meistens geschah, indem man sich begnügte, entweder die ganze Novelle dem ganzen Drama gegenüberzustellen oder Auszüge aus der Novelle neben den entsprechenden Scenen des Dramas drucken zu lassen. Auf solche Auszüge musste hier von vornherein verzichtet und lieber die Bekanntschaft mit denselben oder noch besser mit der ganzen Novelle bei den Lesern vorausgesetzt werden. Als Beleg zu der vergleichenden Analyse in ihrem, jedes Detail berücksichtigenden und prüfenden, Fortgange hätte sonst das ganze Buch Lodge's citirt werden müssen, was natürlich sich weder mit dem Umfange dieser Abhandlung noch mit

ihrer Aufnahme in das Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft vertragen hätte.

Wir beginnen mit dem Titel. Dass Shakespeare seinem Drama nicht denselben Namen gegeben, den Lodge seiner Novelle gab, hat vielleicht seinen zureichenden Grund darin, dass unser Dichter nicht beabsichtigte, das ganze Interesse des Publikums von vornherein einzig und allein auf die Figur seiner Rosalinde und ihrer Schicksale zu concentriren, sondern gleichmässig auf alle andern im Drama auftretenden Personen hinzulenken und zu vertheilen. Deshalb zog er einen Titel vor, dessen vieldeutige Fassung seine natürlichste Erklärung in der Schlussscene des Dramas findet, wo Jedem ein Loos zu Theil wird, 'wie es ihm gefällt'. — Weshalb im Uebrigen Shakespeare die Namen, die er bei Lodge fand, theils beibehalten, theils modificirt hat, darüber sind wenigstens Vermuthungen statthaft. Rosalinde, sowohl in ihrer eigenen Gestalt wie in der des jungen Ganymed war durch Lodge eine zu bekannte Persönlichkeit geworden, als dass unserm Dichter die willkührliche Neuerung einer andern Benennung hätte rathsam erscheinen können. Ebenso sind wohl aus demselben Grunde die Namen Aliena, Phöbe und Adam beibehalten. Dagegen musste für das hörende Publikum, als zu Verwechselungen führend, der Gleichklang der Namen vermieden werden, den Lodge für sein lesendes Publikum offenbar geflissentlich gesucht hat. Man vergleiche bei Lodge z. B. Torismund und Gerismund, Saladin und Fernandin, Rosalind und Rosader[1]) einerseits, Rosalinda und Alinda anderseits. Der Name Coridon schien unserm Dichter für einen betagten Schäfer wohl weniger geeignet, und der Name Montanus zu anspruchsvoll; deshalb machte er Corin, und, mit gleicher Bedeutung des Namens, Silvius daraus. Auf den Namen Denis, den er einem Diener Oliver's beilegt, gerieth er aber, als er in der Novelle gelesen, wie Gerismund sich mit dem Feldgeschrei St. Denis! in das Schlachtgewühl stürzt.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen gehen wir nunmehr zu der vergleichenden Analyse über.

Lodge führt uns am Eingang seiner Novelle den Heldengreis Sir John of Bourdeaux vor, wie er auf seinem Sterbebette von seinen Genossen, den Malteser-Rittern, umgeben, seine letzten Worte an

[1]) Dass Lodge Rósalind und Rósader mit betonter erster Sylbe aussprach, erhellt aus einem in der Novelle mitgetheilten Liede. Wenn Shakespeare den Letztern Orlando, dessen Vater Rowland und dessen Bruder Oliver nannte, so dachte er natürlich an das Heldenpaar des Carolingischen Sagenkreises: Roland (ital. Orlando) und Olivier.

die drei Söhne richtet. Zunächst specificirt er seine testamentarischen Verfügungen. Saladin, der Aelteste, erhält vierzehn Pflug Land, alle Herrenhäuser und das reichste Silbergeschirr; Fernandin, der zweite Sohn, erhält zwölf Pflug Land; Rosader, der jüngste Sohn, soll des Vaters Ross, Rüstung und Lanze nebst sechzehn Pflug Land erben, und ihm wird zugleich prophezeit, dass er seine Brüder an Ritterlichkeit übertreffen werde. — Begreiflich musste diese ungerechte Bevorzugung des jüngsten Sohnes den Neid und die Erbitterung des ältesten und zugleich dessen Wunsch erregen, sich so lästiger Erbschaftsbedingungen in der einen oder der andern Weise zu entledigen. Saladin erhielt dadurch für sein ferneres Verhalten gegen die Brüder eine Art von Rechtfertigung, welche das Interesse zwischen ihm und Rosader neutralisirt und die Stellung der Beiden zu einander seltsam verschoben hätte. — Shakespeare sah sich daher veranlasst, die testamentarischen Verfügungen seines Sir Rowland de Boys anders zu formuliren: Oliver erbt den ganzen väterlichen Besitz, nur mit der Bedingung, die beiden jüngern Brüder gut zu erziehen, welcher Bedingung er denn auch in Bezug auf den zweiten, Jaques, willig entspricht, während er den dritten, Orlando, in seinem Hause behält und verkommen lässt, ihm auch die vom Vater ihm vermachten tausend Goldkronen vorenthält.

In dieser Situation stellen uns nun Lodge wie Shakespeare das ungleiche Brüderpaar vor Augen, und zwar der Novellist zunächst den Saladin in einem längern Monologe, in welchem er noch schwankend erscheint zwischen einer treuen Befolgung der Vorschriften seines Vaters und den Eingebungen seiner eignen Habsucht. Aus dem sich daran schliessenden Zwiegespräch Saladin's und Rosader's ersehen wir, dass die Habsucht gesiegt hat, dass Saladin sich des brüderlichen Erbtheils bereits bemächtigt und den Bruder selbst zu der Stellung eines gemeinen Hausdieners degradirt hat. Das Unwürdige einer solchen Stellung, die er also eine Weile doch ruhig ertragen haben muss, wird dem Rosader plötzlich auf eine wunderbare Art klar. Indem er die Hand emporhebt, entdeckt er, dass sein Gesicht einen Bart bekommen hat, und bei diesem Barte schwört er denn, solche Sklaverei, in der er sogar des Bruders Tisch zu decken hatte, nicht länger zu dulden. In dem heftigen Zwiegespräch, das er deshalb mit Saladin hat, ergreift er eine Stange im Garten, schlägt damit auf die Diener Saladin's los, die ihn binden sollten, und jagt sie selbst sammt dem Bruder in die Flucht. Saladin, der sich vor den brüderlichen Demonstrationen auf einen Heuboden rettet, macht, eingeschüchtert, von diesem sichern Platze aus, seinen

Frieden mit Rosader, verspricht ihm die Erstattung aller seiner Ländereien, und geht Arm in Arm mit ihm zur Freude aller Hausgenossen in das Haus zurück.

Ganz anders bei Shakespeare, der weder solche Naivitäten, wie die plötzliche Entdeckung des Bartes, noch solche rasche und unmotivirte Uebergänge für die feinere Anlage seines Dramas und seiner Charaktere gebrauchen konnte. Wenn bei Saladin schnöde Habsucht als das einzige treibende Motiv erscheint, so wird Oliver vielmehr durch die zwischen dem Edlen und Unedlen tief begründete Antipathie angetrieben, den Bruder, dessen geistige Vorzüge er zugleich erkennt und beneidet, in bäuerischer Vernachlässigung verkommen zu lassen, nicht aber eigentliche Knechtsdienste, die ihn herabwürdigen würden, von ihm zu verlangen. Diese geistige Verkümmerung ist es, welche Orlando so bitter empfindet und so bitter dem Bruder vorwirft in einem Gespräche, das, so leidenschaftlich es auch geführt wird, doch nicht zu solchem drastischen Extreme führt, wie die Abprügelung des Hausgesindes durch Rosader's Stecken, geschweige denn zu solcher scheinbaren Versöhnung, wie Lodge sie ohne tiefere Motivirung zwischen den feindlichen Brüdern eintreten lässt. — Die Intervention des alten Adam bei diesen Händeln, den Shakespeare gleich zu Anfang des Dramas als Orlando's Vertrauten auftreten lässt, während er in der Novelle erst später erscheint, giebt dem Dramatiker Gelegenheit, die Charaktere gleich von vornherein vielseitiger, feiner und tiefer zeichnen zu können, als es ihm bei den blossen Monologen und Dialogen des Novellisten möglich gewesen wäre.

Ein neues Moment tritt in die Handlung mit dem Ringer Charles, der bei Lodge erst erscheint, nachdem eine Zeitlang die Brüder wieder in scheinbarer Einigkeit weitergelebt, was weder zu dem Charakter des Einen noch des Andern recht passen will. Bei Shakespeare, der den Faden seines Dramas straffer hält und weiterspinnt, steht der Ringkampf unmittelbar bevor, und Charles kommt zu dem ihm schon bekannten Oliver in der freundschaftlichen Absicht, durch ihn den Bruder von dem gefährlichen Wagestück abzubringen, sich mit einem so überlegenen Gegner im Kampfe zu messen Erst auf diesem Wege erfährt Oliver von dem Plane des Bruders und geräth so auf den Gedanken, den ihm längst unbequemen und verhassten Orlando, den er bei dem Ringer gehörig anschwärzt und verleumdet, durch diesen zu beseitigen. — Bei Lodge geht der Plan, dass Rosader es im Ringkampfe mit dem starken Normannen aufnehmen möge, nicht von Rosader in jugendlichem Thatendrang und

im Streben, sich irgendwie ritterlich hervorzuthun, aus, sondern Saladin ist der Anstifter, der erst den Normannen mit Geld besticht und dann heimtückisch dem Rosader die Idee eingiebt, den ungleichen Kampf zu bestehen. Wir sehen, wie auch hier Rosader, der so einfältig in die vom Bruder ihm gestellte Falle geht, eine viel unwürdigere Rolle spielt, als Orlando. — Dass Shakespeare zugleich den Dialog zwischen Oliver und Charles zu vorläufig orientirenden Aufklärungen über die Personen und Verhältnisse des Hofes, in die wir bald eingeführt werden, benutzt, ist ganz in der Weise unseres Dichters, der ungern Jemanden auftreten lässt, ohne das Publikum vorher auf ihn vorbereitet zu haben. Bei Lodge wird ganz gelegentlich, im auffallenden Widerspruch mit der sonstigen ermüdenden Breite und Weitschweifigkeit der Erzählung, berichtet, dass Torismund, der König von Frankreich, den rechtmässigen König Gerismund in's Exil verstossen habe. Dass die beiden Könige Brüder waren, erwähnt Lodge nicht und lässt es somit unerklärt, wie die beiden Königstöchter, Alinda und Rosalinde, schon durch das Band der Verwandtschaft verknüpft, zusammen an demselben Hof erzogen werden konnten. — Shakespeare, indem er die beiden Herzöge zu Brüdern machte, lässt die innige Freundschaft, welche die beiden Mädchen mit einander verbindet, mit feiner Motivirung auf dem Grunde dieser nahen Verwandtschaft erwachsen. Zugleich befolgt er damit die ihm auch in andern Dramen geläufige Methode, parallele Familienbeziehungen aufzustellen: den ungleichen ritterlichen Brüdern Oliver und Orlando entsprechen die ungleichen herzoglichen Brüder: der Usurpator und der Verbannte. — Wenn der Dramatiker hier einen Zug hinzufügt, der dem Novellisten fehlt, so hat er dafür ein anderes Motiv aus Lodge nicht mit herübergenommen. In der Novelle veranstaltet Torismund solche Turniere und Ringkämpfe, wie sie den Rosader bald nach Paris führen, lediglich deshalb, um die Franzosen durch allerlei Lustbarkeiten zu zerstreuen und mit seiner Usurpation auszusöhnen — ein Motiv, das zu dem mährchenhaft gehaltenen, aller das prosaische Leben betreffenden Beziehungen geflissentlich entkleideten Drama weniger passen wollte. Dass unser Dichter aber das Turnier selbst ganz unterdrückte, zu welchem bei Lodge der Ringkampf gleichsam nur das Nachspiel lieferte, dazu bestimmte den Dramatiker sowohl die Rücksicht auf seine einfachen Bühnenverhältnisse, welche die Entfaltung eines Turnierpomps mit Ross und Reitern nicht gestatteten, wie auch die innere Oekonomie des Dramas, die alles Ueberflüssige vermied. Ueberflüssig aber war für den Dichter ein ritterliches Schaugepränge

in welchem weder Orlando noch sein Gegner Charles mitzuwirken hatten.

Dieselbe Rücksicht mochte unsern Dichter veranlassen, den ersten Theil des Ringkampfes, den Zusammenstoss der Söhne des alten Freisassen vom Lande mit dem Ringer Charles, von dem Höfling Le Beau den beiden Prinzessinnen nur erzählen zu lassen, während Lodge diese Scene uns in ausführlicher und lebendiger Darstellung vorführt. Auch in den Details dieses Vorgangs weichen Novellist und Dramatiker mehrfach bedeutsam genug von einander ab. Bei Lodge finden die beiden Söhne des Freisassen in jämmerlicher Weise unter der Wucht und Kraft ihres Gegners alsbald ihren Tod, und, während das zuschauende Volk mit lautem Murren sein Missfallen bezeugt, bleibt der Vater äusserlich ungerührt und nimmt die Leichen seiner Söhne vom Kampfplatz fort, ohne irgendwie seine Miene zu verändern. Dieser Stoicismus des Greises bewegt dann den Rosader, als ob er nicht längst schon vorher diese Absicht gehabt hätte, zum Troste des beraubten Vaters den Ringkampf mit dem Normannen aufzunehmen, um entweder als Dritter zu fallen oder den Tod der Beiden, die ihn doch gar nichts angingen, zu rächen. — Bei Shakespeare ist die Episode der Freisassensöhne, obwohl nur erzählt, — wahrscheinlich wollte er seinem Publikum den wenig erfreulichen Anblick dieser grausamen Gliederzerschmetterung ersparen — doch viel natürlicher empfunden und viel besser zur pragmatischen Entwickelung der Handlung verwandt. Sein Freisasse erhebt, wie der Höfling Le Beau berichtet, über seine drei, mit einigen gebrochenen Rippen am Boden liegenden, aber nicht todt gebliebenen Söhne ein so herzzerreissendes Klagegeschrei, dass alle Zuschauer weinend seine Partei ergreifen. Da erscheint es denn als ein Zug feiner Menschlichkeit, wenn die beiden Prinzessinnen, auf's Innigste von diesem kläglichen Bericht gerührt, einen Versuch machen, den jungen Orlando, für den sie natürlich ein gleiches Schicksal fürchten müssen, von dem beabsichtigten Ringkampf mit dem gewaltigen Ringer abzubringen. — Von diesen feinen psychologischen Zügen findet sich aber Nichts bei Lodge. Statt des Orlando, der in zugleich so bescheidener, wie wehmüthig resignirter Weise sich bei den Prinzessinnen entschuldigt, dass er ihnen ihr huldvolles Gesuch verweigern müsse, sehen wir den Rosader, der sich ebenso urplötzlich in die Rosalinde vergafft, wie er in die Schranken springt, dann aber, in den Anblick seiner Schönen versenkt, so verzückt dasteht, dass sein Gegner, der Normanne, ihn erst durch einen kräftigen Schlag auf die Schulter aus seiner Träumerei wecken muss.

Wie bei Lodge Alles gröber und sinnlicher gefasst wird, als bei Shakespeare, so erlegt Rosader den Normannen in tödtlicher Weise, während der Ringer Charles nur besinnungslos, aber nicht todt, vom Kampfplatz weggetragen wird. Ebenso treibt die Rosalinde des Novellisten zunächst nur ihr coquettes Spiel mit dem glücklichen Sieger Rosader, selbst auf Kosten des jungfräulichen Anstandes. Durch einen Pagen sendet sie ihm ohne irgend welche Veranlassung ein Juwel von ihrem Halse, wofür denn Rosader sich mit einem galanten Sonnett bedankt. — Bei Shakespeare verwandelt sich das ursprüngliche Wohlwollen des Herzogs für den jungen Kämpen alsbald in entschiedene Kälte und Ungnade, als er hört, dass derselbe ein Sohn seines alten Feindes Sir Rowland de Boys sei. Um so mehr muss sich Rosalinde da wohl gedrungen fühlen, demjenigen, in welchem sie jetzt den Sohn des treuesten Freundes ihres verbannten Vaters entdeckt, gleichsam als Ersatz und Trost für diese ihn vom Hofe alsbald wieder vertreibende Ungnade ihres Oheims ein Zeichen ihrer Huld und ein Andenken mit auf den Weg zu geben. — Von solchen Beziehungen, welche, theils freundlich, theils feindlich in früherer Zeit zwischen dem Vater Rosader's und den Königen Torismund und Gerismund bestanden, weiss Lodge Nichts, so dass bei ihm Rosader's eiliger Rückzug vom Hofe, wo er doch so wohl aufgenommen ward und sein Glück zu machen hoffen durfte, völlig unmotivirt erscheint.

Freilich stellt der Novellist auch Rosader's Heimkehr ganz anders dar, als der Dramatiker seinen Orlando heimkehren lässt. Rosader kommt stolz, wie ein Triumphator, mit dem Kranz auf dem Haupte, umgeben von einer Schaar junger Edelleute, die er als ungebetene Gäste in das Haus seines Bruders Saladin mitbringt. Da ihm natürlich in solchem Aufzug und Geleit von dem unholden Bruder der Eintritt verweigert wird, tritt er die verschlossene Thür mit dem Fusse ein und stürmt mit gezogenem Schwerte in die Halle, aus der alle Hausgenossen entfliehen. Nur Adam Spencer, ein Engländer von Geburt, ein alter Diener des Sir John of Bourdeaux ist zurückgeblieben als Rosader's treuer Anhänger. Mit dessen Hülfe erbricht Rosader den Weinkeller seines Bruders und stellt mit seinen Genossen ein lustiges Zechgelage an. Nachdem die Schaar sich voll getrunken und dann entfernt hat, gelingt es wunderbarer Weise dem alten Adam abermals, eine äusserliche scheinbare Versöhnung zwischen dem so tödtlich beleidigten Saladin und seinem durch den glücklich bestandenen Ringkampf vollends übermüthig gewordenen jüngern Bruder Rosader herbeizuführen: man sieht

nicht recht, wie, noch weshalb so unversöhnliche Gegensätze durch das blosse Zureden des alten Dieners sich zu abermaligem friedlichen Zusammenleben bewegen lassen. Endlich bricht freilich bei Saladin der so lange verhaltene Groll und Neid gegen den Bruder wieder in helle Flammen aus, und zwar in ziemlich grotesker Manier. Ohne eine bestimmt ersichtliche Veranlassung überfällt er den schlafenden Rosader in seinem Bette, lässt ihn durch seine Diener fesseln und mitten in der Halle an einen Pfosten binden unter dem Vorgeben, dass er wahnsinnig sei. Als ein Wahnsinniger wird Rosader dann in dieser Verfassung von Saladin den Verwandten vorgestellt, die in der Halle zu einem solennen Frühstück versammelt werden, während der arme Gefesselte an seinem Pfosten Hunger und Durst leidet und ohne den treuen Beistand des alten Adam längst verschmachtet wäre. Mit Adam's Hülfe entledigt sich dann Rosader, dem begreiflicher Weise längst die Geduld gerissen ist, seiner Fesseln und fährt mit einer Streitaxt auf den Bruder und dessen Gäste los, die er theils umbringt, theils verwundet, theils in die Flucht schlägt. Dann verzehren ganz wohlgemuth Rosader und Adam das für andere Gäste aufgetischte Mahl und setzen das Haus in Belagerungszustand, als Saladin bald mit einiger Polizeimannschaft zurückkehrt, die ihm wieder zu dem Besitz seines Eigenthums verhelfen soll. So überlegener Gewalt gegenüber hält Rosader nach einiger Ueberlegung es doch für rathsam, auf weiteren Widerstand zu verzichten. In Gesellschaft seines treuen Adam bricht er durch das Heer der Belagerer, um sich mit ihm aus der heimathlichen Provinz Bordeaux über Lyon in den Ardenner Wald zu begeben. Auf diesem Wege verlassen wir einstweilen die beiden Abenteurer und sehen zu, was Shakespeare aus der entsprechenden Partie seines Originals gemacht hat.

Dass unser Dichter einen solchen Raufbold und Zechgenossen wie diesen Rosader für die Figur seines Orlando ebenso wenig gebrauchen konnte, wie er es unangemessen finden mochte, sein sinniges Mährchen mit den geschilderten Scenen roher Gewaltsamkeit und wüster Schwelgerei auszustatten, das ist wohl selbstverständlich. Eben deshalb konnte der Weg, den er seinen jungen Ritter von dem Hofe des Herzogs nach dem Ardenner Walde nehmen liess, auch ein viel einfacherer und zugleich folgerechterer sein, als der, den er von Lodge vorgezeichnet fand. Still und resignirt, mit dem Bilde der Rosalinde, der er aber seine Liebe nicht bekennen durfte, im Herzen, kehrt Orlando in das Haus seines Bruders zurück, oder vielmehr er macht vor dem Hause Halt, durch den treuen Adam

r dem verderbendrohenden Eintritt in dasselbe und vor den Nachllungen des bösen Bruders rechtzeitig gewarnt. Im Bunde mit n treuen Adam, der ihm in rührender Weise die Ersparnisse es langen Herrendienstes zur Verfügung stellt, entschliesst er h, irgendwo sonst ein stilles zufriedenes Loos aufzusuchen. Von n Ardenner Wald, als Ziel ihrer Irrfahrt, ist zwischen Orlando d Adam nicht die Rede, wie auch, dem mährchenhaft idealen arakter des Dramas gemäss, die sonstigen geographischen Bemmungen vermieden sind, mit denen Lodge hier wie bei der acht der Prinzessinnen uns aus dem Gebiete der Phantasie, mehr s nöthig war, auf den Boden der rauhen Wirklichkeit versetzt hat.

Zu dieser Flucht der Prinzessinnen, die bei beiden Dichtern t den so eben betrachteten Schicksalen verflochten ist, kehren r denn nunmehr zurück. Bei Lodge erwacht Torismund's Arghn gegen die Rosalinde ganz plötzlich und zwar aus vorwiegend litischen Gründen. Irgend ein Pair des Königreichs, fürchtet er, nte sich in sie verlieben, sie heirathen und dann im Namen es Erbrechts sich der Herrschaft bemächtigen wollen. So wird Exil ohne Weiteres über sie verhängt, und als Torismund's hter energisch für ihre Freundin das Wort nimmt, wird die Vernung auch über sie, das einzige Kind ihres Vaters und die naliche Erbin des Reiches, ausgesprochen, trotz aller Verwendun der Grossen. Demgemäss kann auch die Entfernung der beiden nzessinnen vom Hofe nach Lodge's Darstellung kaum als eine mliche Flucht betrachtet werden; vielmehr ist sie nur eine selbstständliche Folge des unsinnigstrengen, in Betracht der eigenen chter nicht im Geringsten motivirten Verbannungsdecrets des urpators.

Ganz anders, mit viel feinerer, psychologischer Berechnung rfährt der Dramatiker. Das Unwetter, das endlich über Rosadens Haupt einbricht, sehen wir schon von Weitem heraufhen in den Andeutungen, welche der Hofmann Le Beau dem lando über die Missstimmung des Herzogs gegen seine beim lke so sehr beliebte Nichte macht. Das Volk bemitleidet sie ihres guten Vaters willen. Deshalb, und nicht aus Furcht vor er möglichen Vermählung mit einem ehrgeizigen Grossen des iches wird sie dem misstrauischen Oheim unbequem und verhtig. Zugleich hat Shakespeare hier dieselbe Antipathie des edlen gegen das Edle in dem Verhältniss des Usurpators zu sei Nichte personificirt, wie schon vorher in dem Verhältnisse ver's zu Orlando — ein Gegensatz, an dessen Durchführung der

Novellist auch nicht von ferne gedacht zu haben scheint. — Sehr natürlich ist es da denn auch, dass der Shakespeare'sche Usurpator nicht so weit geht, in seinem blindtyrannischen Jähzorn, wie der Usurpator der Novelle, neben der Rosalinde auch die eigene, einzige Tochter zu verbannen, lediglich deshalb, weil sie für die geliebte Gespielin ein Wort der Fürsprache und der Vertheidigung zu reden gewagt. Shakspeare gewann damit für die weitere Verschlingung und Fortspinnung des dramatischen Fadens Vortheile, auf die er hätte verzichten müssen, wenn er in diesem Punkte dem Verfahren des Novellisten gefolgt wäre. Im Drama veranlasst das Verschwinden der Celia Nachforschungen, deren Spuren auf Orlando und auf die Möglichkeit hinleiten, dass der in Gesellschaft der beiden flüchtigen Damen sich befinde. Sehr folgerecht entbietet da der um das Schicksal seiner Tochter besorgte Herzog den Orlando zu sich oder in Ermangelung desselben den Oliver, der für den jüngern Bruder verantwortlich gemacht werden soll. So wird denn Oliver dem erzürnten Vater und Herzog vorgeführt und muss bei dem ihn belastenden schweren Verdacht für den abwesenden Bruder, den er nicht herbeischaffen kann und doch herbeischaffen soll, büssen. Seine Güter werden confiscirt und er selbst ins Elend verstossen. Dieses Schicksal trifft allerdings auch den Saladin der Novelle, ist aber dort mit einer viel schwächern Motivirung herbeigeführt. Torismund, von plötzlicher Gier nach dem reichen Erbe des Sir John of Bordeaux gepackt, nimmt die Flucht Rosader's aus dem Hasse des Bruders, von der er zufällig gehört, zum willkommenen, aber höchst unwahrscheinlichen Vorwand, um die dem Bruder von Saladin angeblich angethane Unbill zu rächen. Er lässt den Saladin in's Gefängniss werfen und verbannt ihn dann, nachdem er seine Güter confiscirt, unter dem seltsamen Vorgeben, dass Saladin's unbrüderliches Benehmen ihn, den Herzog, eines sehr edlen und kühnen Ritters beraubt habe. — Auch hier hätte Shakespeare, wäre er blindlings in Lodge's Fusstapfen getreten, ein fremdes und störendes Element in das so sinnig und kunstvoll gearbeitete Gewebe seines Drama's gebracht. Der Usurpator war schon schwarz genug, als dass er zu der Rolle des Tyrannen noch die des scheinheiligen und habsüchtigen Intriganten zu übernehmen brauchte.

Die vergleichende Betrachtung der Verbannung Saladin's bei Lodge und Oliver's bei Shakespeare hat uns über einige vorhergehende Incidenzpunkte weggeführt, auf welche wir nunmehr zurückzukommen haben. In den Veranstaltungen der Flucht der beiden

Prinzessinnen ist der Dramatiker dem Novellisten ziemlich treu geblieben, wie Shakespeare überhaupt bei solchen augenfälligen, einer psychologischen Motivirung weniger bedürftigen Punkten ungern von seiner populären Quelle abweicht, schon aus Rücksicht auf seine Zuschauer, welche diese Dinge bei ihm so dargestellt zu sehen wünschten und erwarteten, wie sie dieselben längst aus ihrer Novellenlectüre kannten. Wie bei Lodge, so fasst auch bei Shakespeare Rosalinde zuerst den Gedanken, Männertracht anzulegen und sich Ganymed zu nennen, während Lodge's Alinda und Shakespeare's Celia ihr Geschlecht nicht verleugnet und sich Aliena nennt. Die erklärende Beziehung dieser Namen Ganymed und Aliena finden wir freilich nur bei Shakespeare, nicht bei Lodge angedeutet. Eine glückliche Modification des Dramatikers ist es auch, dass bei ihm Ganymed als Bruder der Aliena erscheint, während Lodge die junge vornehme Dame, die erst später als Schäferin sich verkleidet, in der weniger passenden Begleitung ihres Pagen in der Welt umherziehen lässt.

Nicht zu ihrem Schutze, wohl aber zur Erheiterung ihrer Reisestrapazen nehmen die Prinzessinnen auch den Hofnarren Touchstone mit: eine Figur, welche bekanntlich, als ein fast selbstverständlich erforderliches Element Shakespeare in sein Drama eingeführt hat, ohne dieselbe jedoch irgendwie wesentlich mit der Handlung und ihrer weitern Entwickelung zu verflechten. In der Novelle, deren gehaltener, entweder gesucht pomphafter oder sentimentaler Ton sich mit den Aeusserungen eines schalkhaften närrischen Witzes schlecht vertragen hätte, finden wir diesen Charakter, zu dessen Schöpfung Lodge auch schwerlich den nöthigen Humor besass, nicht vertreten. Für Shakespeare aber war die Figur, in welcher der eigentliche Narr und der Rüpel (clownish fool nennt ihn Rosalinde einmal) combinirt erscheint, schlechterdings unentbehrlich, nicht nur, weil sein Publikum diese typisch herkömmliche Zuthat eines Schauspiels erwartete, sondern auch weil in dem gegebenen Falle der Narr Touchstone als ein verbindendes Mittelglied zwischen den verschiedenen Gruppen erscheint, die im Ardenner Wald ihr Wesen treiben sollten.

Betrachten wir denn nunmehr diese verschiedenen Gruppen im Ardenner Walde, wie Lodge einerseits, Shakespeare anderseits sie uns darstellen. Zuerst die Gruppe des verbannten Herzogs und seiner Exilsgenossen, in deren sorglos glückliches Forst- und Jagdleben, fern von aller Hofintrigue, Hofetiquette und Hofpracht, Shakespeare uns mit offenbarer Vorliebe zeitig einführt, noch ehe er Or-

lando und Adam damit in Berührung zu bringen hat. Unser Dichter gewann damit einen Anlass, unbeengt von dem immer vorwärtsdrängenden Fortschritt der Handlung uns ein vorläufiges Charakterbild von dem melancholischen Jaques entwerfen zu lassen, noch ehe er denselben auftreten lassen muss. Diese Figur des höheren Humoristen, als Gegensatz zu der Figur des Narren, ist bekanntlich auch in dem Sinne Shakespeare's ureigne Schöpfung, als sich in der Novelle nichts ihr Entsprechendes findet. — Lodge konnte in der That, selbst wenn er ihn hätte schaffen können, einen Jaques so wenig gebrauchen wie einen Touchstone. Beide stehen, Jeder in seiner Weise, den übrigen Personen gegenüber, auf dem Standpunkte einer negirenden Ironie, wogegen wohl Shakespeare's dramatische Gestalten, nicht aber Lodge's novellistische Schemen, Lebenskraft und Widerstandskraft genug besassen.

Bei Lodge wird uns der verbannte König Gerismund im Kreise seiner lustigen Gesellen erst da gezeigt, als er zur Feier seines Geburtstags mit Wein und Wildpret ein heiteres Mahl hält, bei welchem dann der halbverschmachtend umherirrende Rosader erscheint. Diese Scene, so wie die vorhergehende der Bedrängniss Rosader's und Adams, nachdem sie aus Saladin's Hause entflohen, ist bei Lodge so eingehend und anschaulich geschildert, dass unser Dichter manchen Zug im Einzelnen, wie die allgemeinen Umrisse daraus entlehnen konnte. Freilich hat er auch hier vielfach, seinem dramatischen Plan gemäss, modificiren müssen. In der Novelle spricht der alte Adam, obwohl selbst dem Tode nahe, dem matt und muthlos am Boden liegenden Rosader Trost ein; und als dieser jämmerlich klagt, dass er nun Hungers sterben müsse, erbietet sich Adam, sich die Adern zu öffnen, damit sein junger Herr mit dem warmen Blute des alten Mannes sich das Leben friste. — Bei Shakespeare ist, wie auch natürlicher erscheint, Orlando der nie entmuthigte, stets beherzte und gefasste Tröster des verzweifelnden Greises. Aus eignem Antriebe macht sich denn auch Orlando auf, für Adam und sich selber irgendwo Speise und Trank zu suchen, während Rosader erst durch Adam's seltsames Anerbieten des Aderlasses aus seiner Erschlaffung emporgerissen wird.

Auch in der folgenden Scene, an der Mittagstafel im Walde, macht sich, bei aller Uebereinstimmung im Ganzen und Grossen, doch in einzelnen Zügen der Unterschied zwischen Lodge und Shakespeare geltend. Der Novellist lässt seinen Rosader in seiner uns schon von früher her bekannten Raufboldmanier seinen Antheil an dem Mahle des Königs fordern. Er macht zunächst den

auffälligen, bei einem halb Verschmachteten doppelt auffälligen Vorschlag, mit irgend einem der Tischgäste einen Zweikampf bestehen zu wollen, um zu zeigen, dass er wohl verdiene, gespeist und getränkt zu werden. Und wenn der König auf den Vorschlag nicht eingehe, so werde er stracks mit dem Schwerte über ihn und seine Genossen herfahren. Der König, den solches sonderbare Gebahren nicht im Mindesten zu befremden oder zu verletzen scheint, läd't ihn ohne Weiteres ein, Platz zu nehmen. — Auch bei Shakespeare erscheint Orlando mit gezücktem Schwerte an der Tafel des Herzogs, aber man sieht, dass nur die Verzweiflung der Noth und die von ihm selbst geäusserte Meinung, es müsse Alles wild und rauh in dieser Wildniss sein, ihn für einen Augenblick seine angeborne feinere Lebensart und Höflichkeit vergessen liess. Sobald er nur zur Besinnung kommt, bittet er um Verzeihung seines gewaltthätigen Thuns und appellirt in rührend ergreifenden Worten an das Mitleid des Herzogs und seiner Gäste. — Wie im Drama so wird auch in der Novelle der alte Adam von seinem jungen Freunde herbeigetragen, da er zu schwach zum Gehen ist. Bekanntlich ist das die Scene, in welcher, laut einer von Oldys uns aufbewahrten Notiz, ein jüngerer Bruder Shakespeare's sich erinnert, unsern Dichter die Rolle des alten Adam spielen gesehen zu haben. — Wie bei Shakespeare geben auch bei Lodge Gerismund und Rosader sich gegenseitig zu erkennen, mit der bei Shakespeare fehlenden Zuthat, dass der König sich bei Rosader nach dem Schicksal seiner Tochter Rosalinde erkundigt und aus dessen Munde deren Verbannung von Torismund's Hof, in Gesellschaft der Alinda, erfährt. Jetzt wisse Niemand, fügt Rosader hinzu, was aus den beiden Prinzessinnen geworden sei. Gerismund, tief betrübt durch diese Kunde, hebt die Tafel auf und zieht sich in seine Gemächer zurück, nachdem er vorher den Rosader als Förster in seine Dienste genommen. Shakespeare hat wohlweislich von dieser Partie der Novelle Nichts für sein Drama entlehnt. Von dem Verschwinden der Prinzessinnen konnte und durfte sein Orlando Nichts wissen, weil er ja bald im Ardenner Walde ihnen wieder begegnen, und mit ihnen verkehren sollte, ohne sie zu erkennen, was doch nur dann denkbar erschien, wenn er Celia und Rosalinde, nach wie vor, an dem Hofe des Usurpators anwesend glaubte. — Ebenso wenig durfte der verbannte Herzog sich hier schon um den Verbleib seiner Tochter, die er am Hofe seines Bruders wohl aufgehoben meinte, unnütze Sorgen machen, wenn anders seine spätere Begegnung mit derselben und deren

endliche Erkennung den Charakter einer irgend wahrscheinlichen Ueberraschung bewahren sollte.

Wir kehren nunmehr zu den beiden Prinzessinnen zurück, die wir verliessen, wie sie, als Aliena und Ganymed verkleidet, in den Ardenner Wald zogen. Dort bringt, wie Shakespeare, so Lodge sie zunächst in ein idyllisches Verhältniss zu den ansässigen Schäfern, nur dass der Dramatiker diese anders benennt: Corin und Silvius, statt Coridon und Montanus, wie sie bei Lodge heissen. Von der Liebe des jüngern Schäfers zu der spröden Phöbe erfahren die Prinzessinnen bei Lodge zuerst aus verschiedenen Gedichten, die Montanus an die Bäume des Waldes geheftet hat. Shakespeare strich diesen Zug, weil bei ihm erst Orlando auf solche Weise seinen zärtlichen Empfindungen für Rosalinde Luft machen sollte, während Lodge in unkünstlerischer Wiederholung den verliebten Ritter dasselbe thun lässt, was der verliebte Schäfer schon vorher gethan. — Wie bei Shakespeare Ganymed und Aliena das Gespräch der beiden Hirten belauschen, so belauschen sie bei Lodge eine 'Ekloge' zwischen Montanus und Coridon, d. h. einen Wechselgesang oder poetischen Dialog über die Natur der Liebe und lassen sich darauf mit ihnen in ein Gespräch ein, das in der Novelle wie im Drama zu demselben Resultate führt: zu dem käuflichen Erwerb der Schäferei, in welcher Ganymed und Aliena nun ein glückliches und zufriedenes Hirtenleben beginnen wollen.

Die Begegnung des jungen Ritters als Förster mit den beiden Damen als Schäfer und Schäferin wird bei Lodge wie bei Shakespeare dadurch herbeigeführt, dass Rosalinde die von Orlando-Rosader zu ihrem Preise gedichteten, an die Bäume des Waldes gehefteten oder in die Rinde derselben eingegrabenen Gedichte findet und liest. Von solchen Versen theilt uns Lodge viel reichlichere Proben mit als Shakespeare, der auch hier die Qualität der Quantität vorzieht und sich wohl gehütet hat, von der geziert conventionellen Poesie seines Vorgängers Etwas in sein Drama mit hinüber zu nehmen. Freilich ebenso wenig Etwas von der geziert conventionellen, antithetisch zugespitzten Prosa, in welcher der Novellist mit ermüdender Weitschweifigkeit uns den Verkehr zwischen Rosader, Ganymed und Aliena sammt allen dabei vorfallenden Monologen und Dialogen mittheilt. Offenbar hat sich Lodge auf diese Partie seiner Novelle, abwechselnd aus Prosa und Versen bestehend, am Meisten zu Gute gethan, und gerade hier hat Shakespeare am Wenigsten von ihm entlehnen und gebrauchen können, so ähnlich hier die Situationen bei beiden Dichtern auch sein mögen. Wie bei Shakespeare, treibt

auch bei Lodge Rosalinde ihr scherzhaftes Spiel mit dem ihr wohlbekannten, sie selbst aber nicht erkennenden Rosader, so übel auch dieser forcirte und gesuchte Scherz und Witz dem Novellisten geräth. Wie bei Shakespeare macht auch bei Lodge Ganymed dem schmachtenden Liebhaber den Vorschlag, ihm die Cour zu machen, als ob er die betrauerte Rosalinde wäre. Aber diese Comödie, die bei Shakespeare mit dem genialsten Humor beiderseits herbeigeführt und durchgeführt wird, spielt sich bei Lodge in einer pedantisch langweiligen, galanten Ekloge (*Wooing Eglogue)* zwischen Rosader und Rosalinde ab. — Welche Fülle von Witz der Dramatiker ausserdem durch die ihm eigenthümlichen, auch nicht einmal äusserlich dem Novellisten entlehnten Figuren des Narren und des Jaques gerade diesen Scenen seines Lustspiels einverleibt hat, darauf mag nur flüchtig hingewiesen werden, weil nach der Seite hin jede Parallele zwischen Shakespeare und Lodge wegfällt.

Zu solcher Parallele bieten dagegen wieder einen willkommenen Anlass die Scenen, in denen die Schäferin Phöbe wegen ihrer Sprödigkeit gegen ihren treuen Anbeter von Ganymed gescholten wird und sich während seiner Strafreden sterblich in diesen verliebt. Gleich die Einleitung, welche an eine frühere Lauschescene, die wir oben betrachteten, anknüpft, ist fast identisch bei Shakespeare und bei Lodge. Coridon, heisst es bei dem Letzteren, kam eilig gelaufen. — Was giebt es Neues, fragte Aliena, dass Ihr so eilig kommt? — O, Herrin, erwiderte Coridon, Ihr habt oft begehrt, die Phöbe zu sehen, die schöne Schäferin, welche Montanus liebt: wenn es Euch jetzt beliebt, Euch und Ganymed, mit mir nach jenem Gebüsch zu gehen, so werdet Ihr sie und Montanus an einer Quelle sitzen sehen, wie er mit seinen ländlichen Liedern um sie wirbt und wie sie so spröde ist, als ob ihr die Liebe ein Abscheu wäre. — Wenn wir damit und mit dem, was nun bei Lodge folgt, die entsprechenden Scenen bei Shakespeare (A. 3, Sc. 4 am Schluss und Sc. 5) vergleichen, so springt die grosse Aehnlichkeit der Behandlung in die Augen. Im Fortgange dieser Intrigue weicht der Dramatiker freilich wieder von dem Novellisten ab. Bei Letzterem wird Phöbe aus Liebe zum Ganymed ernstlich krank und sendet von ihrem Krankenlager den Montanus mit einem Liebesbriefe an Ganymed, den der unerhörte Liebhaber, obwohl er den Inhalt desselben sehr wohl ahnt, doch in geduldiger Ergebung ruhig überbringt. Er treibt sogar die Resignation so weit, dass er den Ganymed, der ihm Phöbe's Brief zu lesen giebt, anfleht, die arme Phöbe nicht unerhört zu lassen, damit sie nicht vor Liebesgram vergehe. Viel feiner ist das Spiel bei

Shakespeare angelegt. Da macht die schlaue Phöbe den schmachtenden Liebhaber zu ihrem Liebesboten an den Ganymed, indem sie ihm vorspiegelt, ihr an Ganymed gerichteter Brief enthalte eine zornige und bittere Replik auf die Strafreden, die sie von Ganymed habe anhören müssen. — So ist Silvius' Bereitwilligkeit, den Brief zu übertragen, denn sehr wohl motivirt und ebenso seine Bestürzung, wenn Ganymed ihm Phöbe's Brief, voll der leidenschaftlichsten Liebeserklärungen, vorliest. — Bei Lodge begleitet dann Ganymed den Montanus auf dessen Bitte zu der liebeskranken Phöbe und richtet sie durch das Versprechen auf, er werde, wenn überhaupt ein Weib, nur Phöbe heirathen. Bei Shakespeare ertheilt Ganymed der Phöbe, die ihn aufsucht, dasselbe Versprechen, aber erst in einer spätern Scene, in der sie zugleich dem Orlando eine ähnliche zweideutige Zusage macht.

Indem wir dieses Spiel des Ganymed mit der verliebten Phöbe verfolgten, sind wir unmerklich fast bis an das Ende des Dramas, bis zur zweiten Scene des fünften Actes, gelangt. Ehe wir weiter gehen, müssen wir noch einmal zu den vorhergehenden Partieen der Novelle und des Dramas zurückkehren, um uns nach Saladin-Oliver umzusehen, der, von dem Usurpator von Haus und Hof verstossen, auf seinen Wanderungen nun ebenfalls in den Ardenner Wald geräth. — Die Begegnung und Aussöhnung der beiden feindlichen Brüder berichtet Lodge fast ebenso, wie Shakespeare sie von Oliver nachträglich der Aliena und dem Ganymed erzählen lässt. Bei Lodge wird der schlafende Saladin von einem Löwen belauert, der erst dessen Erwachen abwarten will, ehe er auf seine Beute losspringt. Shakespeare steigert die Gefahr, in welcher sich der Schläfer befindet, dadurch, dass zuerst eine Schlange sich um Oliver's Hals ringelt, aber in's Gebüsch zurückweicht, als sie den herannahenden Orlando gewahrt. In demselben Gebüsche liegt dann eine ausgesogene und hungrige Löwin auf der Lauer, des Augenblicks gewärtig, wo der Schlafende erwachen wird. — Lodge, der überhaupt die Personen seiner Novelle gern von ihren Empfindungen in langweiligen, das Pro und Contra erwägenden Monologen Rechenschaft ablegen lässt, theilt auch hier ein weitläufiges Selbstgespräch Rosader's über die Frage mit, ob er den bösen Bruder seinem drohenden Schicksal überlassen solle oder nicht. Ein Argument, das er für das Erstere geltend macht, ist charakteristisch für Lodge's ganze Auffassung von seinem Helden. Wenn Saladin von dem Löwen zerrissen würde, meint Rosader, so würde er selber Saladin's Erbe, und als ein reicher Mann würde *er dann eh*er Rosalindens Gegenliebe gewinnen; denn, sagte er, die

Weiber wollen immer mit Gold gewonnen sein, wie Danae vom Jupiter. — Trotz dieser lockenden Versuchung siegt doch schliesslich Rosader's bessere Natur in diesem langathmigen innern Kampfe, den der Dramatiker in Oliver's Berichterstattung einfacher und natürlicher darauf reducirt, dass Orlando zweimal den Rücken gewandt, in der Absicht, den Bruder dem gewissen Tode Preis zu geben. — Dann aber greift bei Lodge wie bei Shakespeare Orlando-Rosader das Raubthier an und erlegt es. Ebenso erfolgt in der Novelle wie in der Erzählung des Dramas das Erwachen des schlafenden Bruders, sein Reuebekenntniss und seine Aussöhnung mit seinem brüderlichen Lebensretter. Dass Shakespeare diese ganze in Lodge weitausgesponnene Scene nicht sichtbar seinem Publikum vorführte, sondern in einem gedrängten, aber wunderbar anschaulichen Bericht von Oliver erzählen lässt — dazu mochte er einerseits durch die Rücksicht auf die einfachen Verhältnisse seiner Bühne bestimmt werden, welche zur Darstellung solcher Löwenkämpfe schwerlich eingerichtet war; andererseits aber erkannte der Dramatiker in diesem einfachen Auskunftsmittel die bequemste Gelegenheit, den Oliver mit Aliena und Ganymed in eine sehr bald folgenreiche Berührung zu bringen. Nach Shakespeare's Darstellung, wie die Fortsetzung von Oliver's Bericht sie ergiebt, ist Orlando im Kampfe mit der Löwin doch leicht verwundet worden und hat sich, nachdem er den Bruder beim verbannten Herzog eingeführt und in seiner Höhle untergebracht hat, in Folge des Blutverlustes plötzlich schwach gefühlt. So überreicht er denn dem Oliver sein blutgetränktes Tuch, dass der es zur Beglaubigung dem Ganymed überbringe und sein Ausbleiben damit entschuldige. Ganymed, der beim Anblick des blutigen Tuches in Ohnmacht fällt, verräth damit seine bisher verheimlichte Liebe zum Orlando und zugleich sein wirkliches Geschlecht, in einer Weise, die er vergebens nachher dem Oliver gegenüber zu desavouiren sucht. Oliver selbst aber gewinnt so einen plausibeln Vorwand, Aliena und Ganymed zu ihrer Schäferei heim zu geleiten, bei welcher Gelegenheit er sich denn in die erstere verliebt. — Von diesen scheinbar so einfachen und doch so sinnreichen Mitteln des Dramatikers, aus dem Vorhergehenden das Folgende gleichsam erwachsen zu lassen, finden wir bei dem Novellisten keine Spur. Da fliesst Rosader's Blut überhaupt nicht im Kampfe mit dem Löwen, sondern schon vorher, und zwar in einer curiosen Weise, die Shakespeare so wenig verwerthen konnte, wie jenes früher erwähnte Motiv Lodge's, dass Rosader plötzlich den Bart in seinem Antlitz entdeckt und damit zugleich das Unwürdige seiner tischdeckenden Dienstbarkeit im Hause Saladin's empfindet.

Hier nun fängt dem Rosader, als er den schlafenden Mann, vom Löwen bedroht, sieht, ohne dass er ihn schon erkennt, plötzlich die Nase an zu bluten, was ihn auf die Vermuthung bringt, es müsse wohl ein guter Freund von ihm sein, der da so gefährlich liege. — Nachdem er den Löwen glücklich erlegt, und sich mit dem reuigen Bruder ausgesöhnt hat, führt er diesen zu Gerismund, der ihn abermals, wie früher schon den Rosader, und ebenso vergeblich, nach dem Verbleib der von Torismund's Hofe entflohenen Prinzessinnen fragt. Dass Shakespeare diesen Zug des Novellisten auch hier nicht entlehnte, ist nach dem, was oben darüber bemerkt wurde, wohl selbstverständlich genug. Eher könnten wir vielleicht bedauern, dass unser Dichter sich nicht gemüssigt gefunden hat, einen andern Zug aus der Novelle in sein Drama hinüberzunehmen: die Freude des treuen Dieners Adam, jetzt zwischen den Söhnen seines alten Herrn die Eintracht hergestellt zu sehen, zu der der Vater sie noch auf dem Todbette ermahnt. — Bei Shakespeare verschwindet bekanntlich Adam aus dem Schauspiel, nachdem wir ihn zuletzt an der Tafel des verbannten Herzogs sahen. Indess hatte unser Dichter für den Rest des Dramas so viel im Verlauf desselben angeknüpfte Fäden zu lösen, dass schon eine weise Oekonomie ihm die Beschränkung auf das Nothwendigste nahe legen konnte.

Eben desshalb durfte unser Dichter, der den Oliver in der bereits charakterisirten, natürlich einfachen Weise mit Aliena zusammengeführt hatte, mit gutem Gewissen Lodge's viel abenteuerlichere Manier, dasselbe Resultat zu erreichen, unbeachtet und unbefolgt lassen. Der Novelle zufolge hat nämlich einiges Raubgesindel, das im Ardenner Walde haust, von der Schönheit der Aliena gehört und beschlossen, dieselbe gewaltsam zu entführen und dem liederlichen Könige Torismund als ein Geschenk darzubringen, um sich selbst dafür als Gegenleistung den nöthigen Pardon ihrer früheren schlechten Streiche einzutauschen. So werden denn Aliena und Ganymed überfallen, aber von Saladin und Rosader in mannhaftem Kampfe aus den Händen der Räuber befreit. Aus der Dankbarkeit für diesen Ritterdienst entspringt in Aliena's Herzen die Liebe zum Saladin, welche sie, der uns schon bekannten Manier des Novellisten gemäss, in einem längeren Monolog, voll Pro's und Contra's, äussert. — Wenn Saladin dann später von seinem Bruder zu Aliena und Ganymed gesandt wird mit der beruhigenden Botschaft, dass Rosader's im Kampfe mit den Räubern erhaltene Wunden nicht gefährlich seien, so lässt sich hier wieder an Shakespeare anknüpfen, der, wie wir oben sahen, diesen Zug der Absendung Oliver's an die Damen von

Seiten seines verwundeten Bruders in viel folgerechterer und einfacherer Weise bei einem früheren Anlasse zu benutzen verstand.

Die glückliche Lösung der verschiedenen angesponnenen und verflochtenen Liebesintriguen auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des Heirathsabschlusses wird in der Novelle wie im Drama in ähnlicher Weise herbeigeführt. Die so rasch mit Erfolg gekrönte Werbung Saladin-Oliver's um Aliena lässt den jüngern Bruder die Abwesenheit der wirklichen Rosalinde, für welche Ganymed ihm doch keinen reellen Ersatz bieten kann, doppelt beklagen. Zu seinem Troste verräth ihm in der Novelle Ganymed, dass er einen in Negromantie und Magie erfahrenen Freund habe, der, auf Ganymed's Wunsch, die wirkliche Rosalinde herbeizaubern könne. Im Drama rühmt, einfacher und natürlicher, Ganymed selbst sich des Besitzes solcher Zauberkunst, die er schon in früher Jugend im Verkehr mit einem grossen, aber, wie zur Beruhigung hinzugefügt wird, nicht verdammlichen Magus erlernt habe.

Die Vorbereitungen zu dem gemeinsamen Hochzeitfest, das alle Wirren ausgleichen soll, schildert Lodge mit ebenso detaillirter Ausführlichkeit, wie das Costüm der dabei auftretenden Personen, zu denen in der Novelle natürlich der König Gerismund und seine Genossen so gut gehören, wie im Drama der verbannte Herzog und die Seinigen. Freilich wird die Entwickelung bei Lodge ungeschickt genug noch einmal verzögert durch ein ganz unmotivirtes Interesse, welches der König an den ohnehin schon vorher entsetzlich weitausgesponnenen Liebesangelegenheiten des Schäfers Montanus und dessen mittelmässiger Poesie nimmt. — Der Anblick des sodann auftretenden Ganymed erinnert den Gerismund an seine verloren gegangene Tochter Rosalinde, und als sein Begleiter Rosader bei dieser Gelegenheit ihm überflüssiger Weise seine Liebe zu der Verschwundenen bekennt, versetzt der König: Wenn sie hier wäre, so würde ich sie Dir heute noch vermählen. — Shakespeare hat freilich den ersteren Zug aus der Novelle beibehalten, aber das Weitere passend dahin modificirt, dass seine Rosalinde auch fernerhin als alleinige Ehestifterin das Heft in den Händen behält. Ganymed lässt sich von dem Herzog das Versprechen geben oder wiederholen, dass er die Rosalinde, wenn sie von Ganymed herbeigeschafft würde, dem Orlando vermählen würde. Wir sehen auch hier wieder, wie viel einheitlicher und pragmatischer die bei Lodge disparat neben einander liegenden Momente bei Shakespeare geordnet und zusammengefasst erscheinen.

Die Erkennungsscene geht in der Novelle wie im Drama ähnlich

vor sich, aber doch wiederum mit einigen charakteristischen Unterschieden. Bei Lodge geht Ganymed fort, und es tritt dann Rosalinde wieder auf in weiblicher Tracht, halb als Diana, halb als Flora gekleidet. Jetzt erst giebt sie sich ihrem Vater zu erkennen, der sie denn versprochener Maassen dem Orlando verlobt. Nachdem nun auch Phöbe sich entschlossen hat, statt des in ein Weib verwandelten Ganymed den Montanus zu heirathen, und Aliena sich dem Oliver als Alinda, Torismund's Tochter, entpuppt hat, kommt Coridon mit der Nachricht, dass der Priester in der Kirche auf die drei Brautpaare warte. Auf diese kirchliche Trauung der drei Paare folgt dann das gemeinschaftliche heitere Hochzeitsmahl, gewürzt durch ein lustiges Volkslied, das Coridon zu einer alten Fidel vorträgt.

So nüchtern und prosaisch konnte nun der Dramatiker seine vierfache Hochzeitfeier nicht veranstalten. Statt des christlichen, zur Trauung in der Kirche wartenden Pfarrers, den der Dramatiker schon vorher anderweitig und episodisch in humoristischer Weise als den Sir Oliver Martext verwerthet hatte, erscheint bei ihm der Gott Hymen in Person, der die Rosalinde in ihrer echten Gestalt ihrem Vater und ihrem Geliebten zuführt und auch die andern Paare mit einander verbindet. Wir haben hier im Kleinen eines jener phantastisch-mythologischen, musikalisch ausgeschmückten Fest- und Gelegenheitsspiele, wie sie in grösserem Maassstabe unter dem Namen der Masques zu Shakespeare's Zeit so gebräuchlich und beliebt waren.

Der Schluss der Novelle ist nicht so glatt und eben herbeigeführt, wie der des Dramas, und die Botschaft, mit welcher der am Eingang der Erzählung erwähnte studirte mittlere Bruder bei dem Hochzeitmahle unerwartet auftritt, lautet bei Lodge nicht so friedlich wie bei Shakespeare. Die zwölf Pairs von Frankreich, heisst es da, haben sich für Gerismund's legitimen Thron in Waffen erhoben, und Torismund mit einer Schaar desperater Vagabunden *(with a crue of desperate runagates)* steht zur Schlacht gegen sie im Felde. Da geziemt es sich allerdings, dass auch König Gerismund selbst und die Söhne des tapfern Sir John de Bourdeaux am Kampfe sich betheiligen. So siegt denn die gerechte Sache: der Usurpator fällt im Kampfe, und Gerismund zieht im Triumphe in Paris wieder ein.

Eine so kriegerisch stürmische Unterbrechung der friedlichen Vermählungsfeier konnte unser Dichter, der eben erst Alles harmonisch abgerundet und zu beglücktem Ende hinausgeführt hatte,

so wenig gebrauchen, wie die Oekonomie seines Dramas noch zum Schluss desselben die Aufnahme neuer und störender Momente in die fast schon beendigte Handlung vertrug. Andrerseits aber verlangte doch die poetische Gerechtigkeit die Wiedereinsetzung der Verbannten in ihre alten Ehren und Besitzthümer, und, so weit es thunlich schien, die Demüthigung des Usurpators. Beiden Anforderungen hat denn unser Dichter in der ihm eigenthümlichen sinnigen und maasshaltenden Weise genügt, durch den gedrängten, aber erschöpfenden Bericht, welchen er dem Bruder Oliver's und Orlando's in den Mund legt. Der Usurpator, dessen misstrauischer Gesinnung auch der verbannte Herzog im Ardenner Walde noch gefährlich schien, ist mit einem gewaltigen Heere aufgebrochen, um ihn zu fangen und umzubringen. Aber unterwegs trifft er einen ehrwürdigen Ordensbruder, der ihn zugleich von diesem Unternehmen wie von jedem weltlichen Treiben überhaupt zur Thronentsagung und zu einem beschaulich geistlichen Leben bekehrt. So erreicht Shakespeare mit den einfachsten Mitteln friedlicher Ueberredung, was Lodge nur mit vielem Blutvergiessen zu Wege gebracht hat.

Der prägnante Schluss, dass der melancholische Jaques, der den Hof und seinen Pomp verabscheut, sich weigert, den Herzog in die Welt zurückzubegleiten, vielmehr dessen verlassene Höhle im Ardenner Walde beziehen will, gehört natürlich nur unserm Drama an, und nicht der Novelle, in welcher, wie wir sahen, die Figur jenes tiefsinnigen und humoristischen Misanthropen ganz fehlt. Dennoch mag Shakespeare durch Lodge auch auf diesen letzten Zug geführt sein. Bekanntlich fingirt Lodge auf dem Titelblatte seiner Novelle dass dieselbe als ein 'goldenes Legat des Euphues' nach dessen Tode in seiner Zelle in Silexedra gefunden sei, und spielt damit auf den Schluss des Lyly'schen Romans *'Euphues and his England'* an, wo der Held desselben sich in die Einsamkeit des Berges Silexedra zurückzieht, während sein Freund Philautus sich in England vermählt. Den Söhnen des Philautus, die bei ihrem Vater in England erzogen werden, hat denn, nach der Fiction des Titelblattes der Lodge'schen Novelle, Euphues sein 'goldenes Vermächtniss' bestimmt.

Die hiermit zu ihrem Abschluss gelangende Vergleichung der Lodge'schen Novelle und des Shakespeare'schen Dramas ging von der Voraussetzung aus, dass unser Dichter nur diese eine Quelle für sein Lustspiel benutzt habe. Indess ist die Hypothese einiger früherer Kritiker, wie Grey und Upton, die auch Tyrwhitt nicht be-

anstandet hat, dass Shakespeare ausser Lodge's Rosalynde auch das alte *Tale of Gamelyn* gekannt und berücksichtigt habe, in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden, so dass es schon der Mühe werth scheint, auch auf diesen Punkt nachträglich noch einmal zurückzukommen.

Das *Tale of Gamelyn* ist bekanntlich zum ersten Male gedruckt worden in Urry's Ausgabe der *Canterbury Tales* (1721), denen es unkritisch genug unter dem Namen *The Coke's Tale* in einigen schlechtern Handschriften des Chaucer'schen Werkes beigegeben war. Shakespeare müsste also dieses immerhin aus Chaucer's Zeit stammende, aber von Chaucer's Stil und Vers abweichende Gedicht ebenso in irgend einem Manuscripte kennen gelernt und benutzt haben, wie unzweifelhaft dasselbe in solcher Gestalt dem akademisch gebildeten und gelehrten Lodge vorgelegen hat. Um bei unserm Dichter solche, ihm sonst gewiss fernliegenden, handschriftlichen Studien eines zu seiner Zeit jedenfalls veralteten und in seiner antiquirten Sprache und Schrift für ungeübte Augen vielleicht schwer zu entziffernden Gedichtes wahrscheinlich zu machen, bedürfte es des überzeugenden Nachweises solcher evidenten Uebereinstimmungen zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It,* welche sich nicht durch die offenbar vorliegende Vermittelung der Lodge'schen Novelle erklären liessen. Dieser Nachweis ist aber nirgend geliefert worden, auch von Knight nicht, der doch in neuerer Zeit vorzugsweise die Hypothese eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It* mit folgenden Gründen zu vertreten und zu erweisen gesucht hat. — Knight nimmt zunächst an, dass Shakespeare in seiner von Lodge abweichenden Darstellung der testamentarischen Verfügungen des alten Sir Rowland de Boys sich durch das ältere Gedicht habe bestimmen lassen. In letzterm verfügt zwar der alte Sir John de Boundis, der Erblasser, ganz in ähnlichem Sinne, wie bei Lodge Sir John of Bourdeaux verfügt, freilich erst nachdem seine Freunde, die 'weisen Ritter', vorher, als er sie mit der Vertheilung seines Besitzthums unter seine drei Söhne betraut, in ähnlichem Sinne wie Shakespeare entschieden haben. Da nun aber dieser Vorschlag der 'weisen Ritter' alsbald von dem sterbenden Vater zurückgewiesen wird und ohne Folge bleibt, so ist nicht abzusehen, weshalb unser Dichter seine Abänderung, die sich ihm aus seiner Auffassung der Charaktere der Brüder und ihres Verhältnisses zu einander von selbst ergeben musste, gerade aus einem rein episodischen Zuge des *Tale of Gamelyn* entlehnt haben sollte.

Der zweite und letzte Punkt, welchen unser Dichter, nach

Knight's Ansicht, direct aus dem *Tale of Gamelyn* entnommen hat, betrifft die Scene des Ringkampfes. Der Freisasse, dessen Söhne in diesem Ringkampfe gefallen sind, behält, wie wir oben sahen, bei Lodge seinen stoischen Gleichmuth bei, während bei Shakespeare umgekehrt seine laute Klage alle Anwesenden zum innigsten Mitleid rührt. Ebenso jammert der alte Freisasse im *Tale of Gamelyn,* aber da hat sein Jammer doch nur dieselbe Wirkung, wie bei Lodge sein Stoicismus, dass nämlich der tiefgerührte Gamelyn-Rosader den Fall der Söhne des Freisassen an dem gewaltigen Ringer zu rächen gelobt und noch durch dieses Rachegelöbniss um so mehr sich ermuthigt fühlt, den Ringkampf zu bestehen. Wir sahen aber oben, dass die Wehklage des alten Freisassen bei Shakespeare auf Orlando eine ermuthigende Wirkung durchaus nicht ausübt, wohl aber auf Rosalinde und Celia eine entgegengesetzte, dass die jungen Damen nämlich, durch diese blutige Katastrophe erschreckt, den jungen Ritter von dem gefährlichen Wagespiel abzubringen suchen. — Es erhellt also in diesen beiden einzigen Fällen, die Knight anführt, dass die Uebereinstimmungen zwischen dem alten Gedicht und dem Drama, da wo Lodge nicht der Vermittler ist, höchst vereinzelt dastehen und noch dazu, nach einem zufälligen Zusammentreffen, alsbald in ihren Folgen wieder ganz auseinandergehen.

Wenn sich solchergestalt die Verpflichtungen Shakespeare's gegen den unbekannten Verfasser des *Tale of Gamelyn* auf ein Nichts reduciren, so mag beiläufig bemerkt werden, dass auch Lodge aus dem ältern Gedicht bei Weitem nicht so viel geschöpft hat noch schöpfen konnte, wie Shakespeare aus der Novelle. Nur die Gruppe der drei Söhne des alten Sir John de Boundis, John, Ote und Gamelyn, nebst dem treuen Gefährten des Letztern, Adam Dispencer, ihre Zwiste und ihre endliche Versöhnung, den Ringkampf einbegriffen, fand Lodge da vor. Alles Uebrige: die beiden Könige und ihre Töchter, die Gruppe der Hirten, das Leben am Hofe und das Leben im Ardenner Wald — kurz, Alles, was der Novelle erst den Charakter eines heroisch-schäferlichen Liebesromans verleiht, scheint Lodge's freie Schöpfung zu sein. Wenigstens findet sich Nichts davon im *Tale of Gamelyn,* dessen populär kunstloser Balladenstil überhaupt von Lodge's Euphuistischer Prosa und conventioneller Liebespoesie womöglich noch verschiedener ist, als diese von Shakespeare's in Vers und Prosa gleich charakteristischer dramatischer Sprache.

Wie soll man Shakespeare spielen?

II.

Von

H. Freih. v. Friesen.

Nach einer Vorstellung von: 'Richard III.' von Shakespeare, bei welcher ein namhafter fremder Künstler die Hauptrolle gespielt hatte, war unsere Gesellschaft wieder versammelt. Man erwartete mit Ungeduld den alten Sonderling. Denn auch er hatte, zur allgemeinen Genugthuung, der Vorstellung beigewohnt. Doch war es nicht möglich gewesen, aus seinen Mienen und Geberden einen Schluss auf sein Urtheil über das Spiel des Gastes zu ziehn. Der gefeierte Mime war mit Applaus überschüttet und mehrere Male gerufen worden. Unser alter Freund aber hatte weder eine Hand gerührt, noch eine Miene verzogen. Endlich erschien der Langersehnte. Unser Enthusiast empfing ihn sogleich mit den Worten: Jetzt heisst es: *Hic Rhodus, hic salta.* Nun müssen Sie uns an dem heute Erlebten die Anwendung von Ihren neulichen Theorien geben. Ich bin begierig zu hören, was sie von dem grossen Manne sagen werden. Welche Mannichfaltigkeit in Mimik und Geberden! Wie wusste der grosse Künstler uns zu erschüttern und in die Stimmung des Abscheus der teuflischen Bosheit Richard's zu versetzen! Und dann seine Maske, mit welcher Virtuosität verstand der Mann zu hinken! Trotz der grossen Figur war der Höcker des Rückens höchst natürlich angebracht! Ich bewundere nur die Ausdauer an Kraft und Athem, womit er das Kunstwerk durchführte!

Ei nun, warf der Besänftiger ein, er hat auch ziemlich viel Schweiss vergossen, und das Keuchen des Athems verrieth nicht selten die maasslose Anstrengung.

Der Enthusiast war verstimmt und wandte sich desto unge-

uldiger mit Fragen, Bitten und Beschwörungen an unsern Sonderng, der mit gekreuzten Armen und gesenktem Haupte in sich selbst rtieft schien. Als man ihn von allen Seiten bestürmte, erwiderte nur:

Ich bin noch zu sehr in Verwunderung befangen über Alles, s ich gesehn und erlebt habe.

Nun, und was ist es denn also, was sie gesehn haben? rief der nthusiast.

Eine immense Kraftwucherung, war die Antwort, einen Menhen, der sich mit ungeheurer Anstrengung zerarbeitete und eine gemeine Gewandtheit in den verwunderlichsten Mienen, Stellungen, eberden, sowie in der Behandlung der Stimme an den Tag legte.

Aber die Lösung der Aufgabe, fragte Jener, die Durchführung er Rolle? Was würde Ihr Shakespeareschatten gesagt haben, wenn dieses Kunstwerk gesehn hätte.

Shakespeare? fragte der Alte verwundert. Haben Sie an Shakeeare gedacht bei dieser Kunstleistung? Das konnte ich nicht ahnen. jetzt haben Sie nur von dem Schauspieler geredet. Was geht dabei Shakespeare an?

Immer wieder die alten Grillen! äusserte der Enthusiast nicht e Empfindlichkeit. Aber der Besänftiger fiel ein und vermochte lich den sonderbaren Freund, sich über die Frage auszusprechen, seiner Meinung nach die Rolle von Richard III. hätte aufgest werden sollen.

Das ist freilich etwas ganz anderes, hob dieser nun an. Dann ss ich mit dem Bekenntniss beginnen: so oft ich diese grosse ichtung meines geliebten Shakespeare von Neuem betrachte, möchte h alles Andere, nicht bloss, was im Drama sonst versucht worden, ndern auch was Shakespeare's liebenswürdiger Genius uns ausserm geboten hat, völlig vergessen. Das Ungeheure dieser Schöpfung gt so weit in das Uebermenschliche hinaus, dass es schwer ist, i derselben der liebenswürdigen Gestalten und Erscheinungen zu denken, mit welchen sich Shakespeare in anderen Stücken in unser neres hineinschmeichelt.

So ganz isolirt scheint mir doch dieser Richard III. nicht, warf ner der Unseren ein. Macbeth, Lear, Timon von Athen sind doch enfalls fast unbegreiflich in ihrer colossalen Gestaltung, um von tus Andronicus nicht zu reden.

Keines dieser Stücke möchte ich mit Richard III. zusammenellen, erwiderte der Alte. Trotz der Gewalt, mit welcher sie uns die erschütterndsten Geheimnisse des Verhängnisses einführen,

liegt doch ihre Bedeutung mehr in dem persönlichen Erlebniss eines grossen Schicksals. Diese Tragödie aber hat fast nur zum Gegenstande eine welthistorische Erscheinung. Auch sind ja alle Kenner Shakespeare's darüber einig, dass sie nur die Katastrophe des grossen Trauerspiels vom Kriege zwischen der weissen und rothen Rose bildet. Dass dem, durch eine lange Vergangenheit zum herrschenden Zustande gewordenen, Bösen nur durch ein Böses von noch höherer Potenz ein Ziel gesetzt wird, ist ja eine in der Welthistorie immer wiederkehrende Erfahrung. So ist mir denn die furchtbare Gestalt Richard's vor allem Anderen darum wichtig, weil ihm die Rolle des Racheengels übertragen ist für den Abfall von Liebe, Treue, Ehrfurcht vor dem Gesetz, Sittlichkeit, kurz von Allem, was die heiligsten Bedingungen des staatlichen, geselligen und allgemein menschlichen Daseins sind. Deshalb auch die ungeheure Ueberlegenheit seines Charakters über alle anderen Personen in dem Drama.

Sollte damit diese unläugbare Schwäche dieser Schöpfung genügend entschuldigt werden? so warf Einer ein.

Ich entschuldige den Dichter um nichts, erwiderte unser Freund, was er im Grunde selbst vertreten muss. Doch ehe ich noch daran denken kann, dass diesem grossen Drama, das allerdings auf der Grenzscheide der Jugenddichtungen und der reifsten Weihe des Dichters steht, noch manche Unvollkommenheiten anhängen, muss ich der Bewunderung vor dem grossen, ich darf wohl sagen gigantischen, Unternehmen ihr Recht gewähren. Ich bin überzeugt, dass durch den Griff von Shakespeare's mächtigem Ingenium in das Ungeheure hinaus viele Bedenken, Zweifel und Ausstellungen in unserem untergeordneten Geiste erst angeregt werden. Ohne die überwältigende Magie der wahrhaft grossen und dem übermenschlich-Colossalen gebietenden Poesie zu bezweifeln, muss ich doch auch in Bezug auf unsere unbedingte Hingebung an dieselbe ihre Grenzen anerkennen. Uns zu derselben Höhe, welche der mächtige Dichter einnimmt, sofort zu erheben, ist mehr als von Jedem verlangt werden kann. Aus dieser Unfähigkeit des Verständnisses mögen sich Anforderungen und Bemängelungen rechtfertigen lassen, an welche der Dichter nicht denken konnte. Aus demselben Umstande folgt aber auch unsere Berechtigung und Verpflichtung, wenn auch nur versuchsweise und mit untergeordneten Kräften, dem innersten und ihm selbst vielleicht unbewussten Getriebe seiner Imagination zu lauschen. Und wenn ich unter diesem Gesichtspunkte Manches betrachte, was mich als unwahrscheinlich, ja sogar als gewaltsam oder der materiellen Wahrheit in's Gesicht schlagend, für den Moment erschreckt,

ler wenn ich zu Ausstellungen an der Architektonik der Ausführung versucht werde, darf ich, meines Erachtens, nicht vergessen, lass die grosse Aufgabe, welche hier vorliegt, nicht unternommen noch gelöst werden konnte, ohne Vieles und vielleicht das Wichtigste der Thatsachen nur in symbolischer Weise darzustellen. Nur mit Hülfe der Symbolik konnte es ihm möglich werden, diejenige Bedeutung der Ereignisse uns anschaulich zu machen, um welche es sich für seine grosse Intention handelt.

Auf diese Reden des alten Freundes erhob sich von mehreren Seiten Widerspruch. Man wollte die Berechtigung der Symbolik auf dem Gebiete der dramatischen Poesie überhaupt bezweifeln. Am Dunkelsten aber schien es, welchen Zusammenhang die Erinnerung an diese symbolische Darstellungsweise mit den Anforderungen an die Kunst des Schauspielers im Sinne Shakespeare's haben könne.

Als die Ruhe wieder eingetreten war, fuhr unser Freund also fort. Keine Kunst, von welcher Art sie auch sei, kann ohne die Bedingungen einer bald mehr, bald weniger ausgedehnten Symbolik bestehen. Wie sollte das auch möglich sein, wenn es wahr ist, dass der Beruf jeder Kunst nur darin besteht, das Uebersinnliche zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Unter allen Künsten und Formen der Dichtung ist aber nicht Eine zur Anwendung der Symbolik mehr berufen und berechtigt, als die dramatische Kunst und Poesie. Geht sie denn nicht von Haus aus dahin, etwas darzustellen, was nicht wirklich ist? Wer unter uns Allen sieht den Vorhang mit der Ervartung aufrollen, wirkliche Begebenheiten zu betrachten? Keiner on Ihnen Allen hat je das Theater betreten, ohne sich bewusst oder nbewusst zu sagen, er wolle die bildliche Darstellung eines ernsten ler heitern, eines erdichteten oder historischen Ereignisses anhauen. Und je mehr sich unsere Zeit, aus Missverständniss der ode, in die Begierde nach einer Illusion, welche keine Bühne, keine unst des Schauspielers gewähren kann, willenlos verirrt hat, je ehr der entgegenkommende Glaube an die bedingte Täuschung urch dramatische Kunst und Poesie gesunken ist, desto mehr usste Beides in Verfall gerathen und ihr eigentliches Ziel verfehlen. on diesen Ansprüchen auf eine unmögliche Illusion konnte nun eilich unser grosser Shakespeare keine Ahnung haben. Wie bereiflich ist es also, dass er scheinbar übertriebene Ansprüche an nseren Glauben stellt, mit andern Worten, dass er uns zuweilen egegnungen und Begebenheiten vorführt, welche unserer heutigen nschauungsweise unglaublich, ja fast gewaltsam scheinen. Sie sehen so wohl ein, dass auch der ausführende Künstler diesen Gesichts-

punkt nicht aus den Augen verlieren darf, und keine Rolle verlangt meines Erachtens gebieterischer, als die Richard III. niemals zu vergessen, dass es sich in erster Stelle um die tiefsinnige symbolische Bedeutung des ganzen Ereignisses handelt, und daher die materielle Wahrheit nur in der bescheidenen Rolle der dienenden Vermittlerin auftreten darf. Denn je höher die Sphäre ist, welcher ein Kunstwerk angehört, um so mehr muss der Künstler der nachhelfenden Phantasie des Beschauers vertrauen. Das untergeordnete Genrebild, ein sogenanntes Stillleben, ein Frucht- oder Blumenstück darf mit der Nachahmung der materiellen Wahrheit an Lichteffecten und Farbengebungen weit mehr prunken, als ein grosses Historiengemälde.

Die Ungeduld der Zuhörer machte sich von Neuem Luft in Klagen über die Dunkelheit dieser Aufstellungen. Was kann überhaupt eine symbolische Behandlung irgend welcher Rolle bedeuten? Soll der dramatische Künstler nicht wahrhaft das scheinen, was ihm der Dichter darzustellen gebietet? Wozu die scharfe Zeichnung und Ausführung von Richard's III. Charakter in diesem Drama? Hat man wohl je eine grössere Charaktertragödie als diese gekannt? Das waren die wesentlichsten Fragen, welche sich in lebhaften Hin- und Widerreden durchkreuzten, ehe der Sprecher wieder zu Worte kommen und also fortfahren konnte.

Sie verlangen, verehrte Freunde, zu viel auf ein Mal, und ich fürchte, Ihnen eben so wenig genügen zu können, als mein verewigter Freund Tieck seiner Zeit genügen konnte, weil man es verschmähte, ihm auf den Grundlagen seiner Anschauungsweise zu folgen. Man wird mir, gleich ihm, Schrullen und Grillen vorwerfen, welche sich mit den gebieterischen Forderungen der Bühnenpraxis nicht vertragen, wenn man nur Einzelnes ins Auge fasst und den Zusammenhang der grossen Aufgabe ausser Acht lässt. Was verstehen Sie überhaupt unter Charakter-Tragödien oder Dramen? Ich glaube kaum, dass Shakespeare diesen Begriff gekannt hat. Noch mehr, es ist mir sogar zweifelhaft, ob sich dieser Ausdruck auf irgend ein Stück damaliger Zeit in gleicher Weise wie auf manche Schöpfungen neuerer Zeit anwenden lässt. — Ich errathe, was Sie sagen wollen, fuhr er fort, als sich unter den Zuhörern eine erneute Ungeduld bemerkbar machte. Sie haben scheinbar Recht, wenn Sie auf die Comödien von Ben Jonson hinweisen. Denn diese, gleich einigen untergeordneten Schöpfungen von Chapman und Middleton scheinen die Schilderung einer eigenthümlichen Charaktergestaltung vorzugsweise zum Ziele zu haben. Aber es ist doch nicht in so prägnanter Weise der Fall, wie bei heutigen Modestücken. Vielmehr

ist in ihnen der Verwickelung der Begebenheiten, oder dem ganzen Bilde des Ereignisses weit mehr Uebergewicht gegönnt, als in diesen. Wie dem aber auch sei, unter Shakespeare's Dramen wüsste ich kaum ein einziges, das mit dem Ausdruck eines Charakter-Dramas treffend bezeichnet werden könnte; und am Wenigsten ist es Richard III., wenngleich das, was man Charakteristik zu nennen pflegt, an der Hauptperson mit grosser Genauigkeit, vielem Scharfsinn und, ich möchte fast sagen, augenscheinlicher Vorliebe durchgeführt ist. Unser Freund Oechelhäuser hat uns in seinem geistreichen Aufsatz über diese Tragödie fleissig nachgewiesen, wie dieser Figur Richard's von Gloster der Stempel der äussersten Verworfenheit und selbst der körperlichen Missgestalt erst durch den Bericht von Thomas Morus aufgedrückt und durch die Parteiansicht der Tudor'schen Dynastie zur Ueberlieferung geworden ist. Da nun Shakespeare nach Holinshed arbeitete, welcher dem Thomas Morus fast wörtlich nachschrieb, so waren ihm die allgemeinen Züge dieser Gestalt gegeben und mussten ihm gewisser Maassen geboten erscheinen. Ob nicht in den Traditionen des grosselterlichen Hauses von Shakespeare diesem Bilde noch einige Tinten mehr hinzugefügt sind, brauchen wir nicht zu untersuchen. Es genügt also, dass Shakespeare schon dadurch berufen und berechtigt war, Richard von Gloster nach der seiner Zeit geläufigen Tradition auszumalen. Dazu kam, dass schon vor Shakespeare zwei Stücke (ein lateinisches und ein englisches) Richard in diesem Lichte dargestellt hatten. Vielleicht gab es noch ein drittes, wenn nämlich das in Henslowe's Diary unter dem Namen: 'Richard Crookback' erwähnte Drama, für dessen Umarbeitung er Ben Jonson ein Honorar zahlte, als ein solches angesehen werden will. Aber er begnügte sich auch damit nicht, sondern wies dieser Persönlichkeit sogar im Verlauf der Bürgerkriege eine Rolle zu, welche Richard gar nicht spielen konnte. Bei der ersten Schlacht von St. Albans (1455) war Richard (geb. 1452) erst drei Jahre alt, konnte also dabei ebenso wenig gegenwärtig sein, als bei den nächstfolgenden Begebenheiten. Man weiss sogar, dass er sich bis ungefähr in sein funfzehntes Jahr am Hofe Carls des Kühnen, der seine Schwester zur Gemahlin hatte, aufhielt. Sie haben also ganz Recht, wenn Sie aus diesen mit bewusster Absicht begangenen Verstössen gegen die Geschichte auf die Intention des Dichters schliessen, das Bild von Richard's Charakter uns mit möglichster Vollständigkeit, ja sogar in seiner Genesis zu schildern. Und Sie werden vielleicht um so mehr dadurch überrascht sein, dass ich dennoch bei der Meinung beharre, Kritiker sowohl als Schauspieler

thun Unrecht, wenn sie auf die scrupulöse Erörterung und Zergliederung dieses einen, allerdings hervorragenden Carakters Alles setzen und dadurch sich und das Publikum gegen die Gesammtwirkung des grossen Ganzen abstumpfen.

Hier nahm unser Besänftiger das Wort, indem er sagte: Gestatten Sie mir ein vermittelndes Wort. Ich begreife, wenn man der Kritik im Allgemeinen den Vorwurf macht, bei allen mühsamen Erläuterungen der Dramen von Shakespeare nach einer philosophischen Auslegung der Charaktere mit allzugrosser Einseitigkeit zu streben. Ich möchte sogar vermuthen, es gebe keinen Charakter Shakespeare's, dessen Verständniss auf systematisch philosophischem Wege vollständig zu ermitteln wäre. Shakespeare stellt uns niemals typische Charactere oder besser gesagt solche dar, die unter eine bestimmte Kategorie zu bringen wären. Alle seine Figuren sind so individuell, dass sie in ihren Gemüthsgestaltungen und Aeusserungen häufig und meistentheils der Unterordnung unter ein gewisses System widerstreben. Die Lebenserscheinungen ihres Innern sind vielmehr von ihren Verhältnissen zu den äusseren Umständen scharf und unweigerlich geboten. Es kann daher auch geschehen, und kommt in vielen Fällen vor, dass wir, gleichwie im Leben, von einer Wendung ihrer Individualität überrascht werden, und dann mit der Logik oder dem System in Verlegenheit kommen. Auf diese Weise geschieht es dann wohl, dass Fragen, Zweifel, ja sogar Ausstellungen an der Consequenz in der Charakteristik auftauchen. Wieviel hat man nicht darüber gestritten, ob Hamlet der Muth abzusprechen sei oder nicht, ob in Othello's Charakter die Eifersucht einen wesentlichen Bestandtheil bilde oder nur in zweiter Stelle durch die Einreden Jago's und andere Aeusserlichkeiten hervorgerufen werde, und was dergleichen mehr ist. Also zugegeben, dass Ihr Vorwurf gegen die Kritik unter Umständen gerechtfertigt sein könne, ist es mir dennoch nicht begreiflich, wie derselbe gegen den Schauspieler irgendwie statthaft sei, wenn dieser Alles daran setzt und seine ganze Kraft darauf wendet, den Vorzeichnungen des Dichters genau zu folgen und darnach den betreffenden Charakter so treffend durchzuführen, als er es vermag.

Das ist auch nicht meine Absicht gewesen, erwiderte unser Freund. Ich habe nur von einer scrupulösen Zergliederung gesprochen. Diese wird eben deshalb, weil sie das Einzelne mehr in's Auge fasst, als den organischen Zusammenhang der Gesammterscheinung, stets zu einem fehlerhaften Resultat führen. Wenn der Schauspieler in einem heutigen sogenannten Charakterstück die Schärfen,

Ecken und Härten, welche der Verfasser mit bewusster Absicht zunächst an das Licht gestellt hat, mit Nachdruck betont und darstellt, so wird man ihm Beifall schenken. Er hat die Aufgabe gelöst, welche ihm vorlag; d. h. er hat die Caricatur, welche ihm der Verfasser zur Darstellung gab, zur Anschauung gebracht. Wenn aber der Schauspieler eine Figur aus irgend welchem Drama von Shakespeare nur darnach zu beurtheilen und darzustellen sucht, was ihm in dem Charaktergemälde am hervorragendsten scheint, und doch häufig nur eins von den vielen Lichtern oder Schatten ist, welche dem Dichter zum Ganzen des Gemäldes dienen mussten, ja oft sogar nur eine sehr untergeordnete Bedeutung hat, dann kann er wohl von der Menge wegen dieses und jenes Bravourstücks bewundert werden, oder man wird ihm den beliebten Titel eines denkenden Künstlers beilegen, aber er wird nicht die Rolle, die ihm Shakespeare aufgegeben hat, darstellen.

Man forderte von vielen Seiten eine genauere Erklärung und der Alte fuhr daher fort. Ich habe unter Andern von einem vielbewunderten Virtuosen den König Lear als einen überlebten und hinfälligen Greis darstellen sehn, weil er an einer gewissen Stelle sagt, er sei über 80 Jahr alt. Man schenkte ihm reichlichen Beifall und Niemand dachte daran, dass unter dieser Voraussetzung der ganze Hergang, die maasslose Uebereilung gegen Cordelia, der Zorn über Kents Widerspruch, der bis zur Raserei ansteigende Gram über seine Töchter und namentlich der tobende Wahnsinn eines tief gekränkten und dennoch ungebeugten Trotzes rein unmöglich sein würde. Noch schlimmer habe ich die Rolle Hamlets misshandeln und dennoch den betreffenden Künstler als unübertrefflich preisen sehn. In jeder Scene wurde die zumeist hervortretende Gemüthsbewegung, zuweilen auch nur eine solche, die dem Künstler seiner Fassungskraft nach am wahrscheinlichsten schien, mit den hervorstechendsten Tönen, Geberden und Mienen so grell als möglich ans Licht gestellt. Von dem vornehmen Manne, von dem feingebildeten Prinzen, dem in berechtigtem Ehrgeiz, in liebevoller Verehrung tief gekränkten Sohne konnte natürlich zwischen den Grimacen der Trauer, der Ueberraschung, des Schauders und des Schreckens, sowie des fratzenhaften Hohnes süsslicher Zärtlichkeit gegen die Mutter, und wie die einzelnen Stadien mögen bezeichnet werden, nicht die Rede sein. Und Sie können mir glauben, dieser Virtuose schwitzte und keuchte nicht weniger, als unser heutiger Richard III.

Was aber, um des Himmels Willen, so rief der Enthusiast, hat denn der arme Verfolgte am heutigen Abend gesündigt?

Vor allem Anderen, fuhr jener fort, hat er gesündigt gegen die Bescheidenheit der Natur. Angenommen auch, es hätte ihm nur die Darstellung des Dämonischen in Richard's Erscheinung zur Aufgabe vorgelegen, so hat er uns mit wilden Mienen, hämischem Augenblinzeln, gequetschten Tönen verbissenen Ingrimms, mit einer rauhen und polternden Sprache, plötzlichem Aufschrei, schlangenartigem Zischen der Bosheit und anderen Virtuositäten ein Bild gegeben, wie es wahrscheinlich zu keinem Teufel, und noch weniger zu einem teuflischen Menschen passt. Ich könnte überhaupt erst die Frage aufwerfen, ob denn der Teufel immer hässlich sein müsse? Und wenn er es sein soll, so muss doch immer eine gewisse Erhabenheit in seinem Auftreten liegen. Aber das Dämonische, das sich in jeder Miene und Geberde, in jedem Worte verräth, das sich selbst mit einer Art von Eifersucht immerwährend zur Schau trägt, damit der Zuschauer ja nicht in den Fall komme, nur einen Augenblick zu vergessen, mit wem er es zu thun hat, das liegt überhaupt nicht in der Aufgabe des Schauspielers bei dieser Rolle. Soll dieser Richard, wie es denn nicht anders ist, einen furchtbar dämonischen Eindruck auf uns machen, so ist dies eben nur dann möglich, wenn der Künstler die tiefsinnig symbolische Bedeutung dieser ungeheuren Gestalt in sich aufgenommen hat und mit künstlerischer Bescheidenheit darauf verzichtet, sich der leichteren Aufgabe in der übertriebenen Ausmalung des Details zu enthalten, um dem Ganzen sein Recht zu geben. Wo wäre das grosse tiefsinnige Kunstwerk, das nicht unter dieser Bedingung allein bestehn könnte? Und welches Kunstwerk, sei es auch noch so erhaben, könnte nicht von Grund aus in seiner Wirkung zerstört werden, indem man einen Schatten, ein Licht, wie es nur nach der weisen Anordnung seines Schöpfers angebracht werden durfte, erhöhte oder verdunkelte, ja indem man nur einen Contur der kunstgerechten Hand um eine Linie verändert? Versuchen Sie es an dem grossen Gemälde des jüngsten Gerichts von Michel Angelo — und daran muss ich bei Shakespeare's Richard III. immer denken — eine der grossen Figuren um ein Weniges anders zu gestalten, und Sie werden sehn, wie Sie in die Gefahr kommen, in die Caricatur oder das Abgeschmackte zu verfallen. So nahe steht jedes grosse Meisterwerk der Kunst und Poesie in der Regel der äussersten Grenze, wo sich Natur und Unnatur, Schönheit und Hässlichkeit, Wahrheit und Lüge berühren. Und ich denke, wie ich Ihnen neulich schon bemerkte, kein dramatischer Dichter streift so nahe an das Extreme und das Unmögliche, wie Shakespeare.

Und sollte nicht in diesem Drama diese Grenze überschritten sein? so fragte Einer der Unsern.

Meine Antwort, versetzte unser Freund, ist im Grunde schon gegeben. Sobald Sie etwas Anderes verlangen, als eine symbolische Darstellung des grossen Ereignisses, muss ich Ihre Frage bejahen, und der darstellende Künstler wird auf dem von mir gerügten Wege Ihnen immer mehr Berechtigung zu diesem Zweifel gewähren. Warum aber fragen Sie nicht lieber, was der Künstler thun solle, um in diesen bescheidenen Grenzen sich zu halten und dadurch dem grossen Dichter zu genügen. Ich könnte die kurze Antwort geben, er müsse sich selbst zum Dichter erheben und die Darstellung aus seinem Innern heraus erschaffen. Aber ich will deutlicher sein. Richard von Gloster, wie ihn Shakespeare hinstellt, ist durch und durch böse, er ist falsch, heimtückisch, heuchlerisch, unbändig in seiner Leidenschaft und scheut zu ihrer Befriedigung keinen Frevel, keinen Mord, keine Schandthat, wie sie auch heissen mag; das wird Niemand leugnen wollen. Aber welches ist die Leidenschaft, die diesen von Haus aus zum Bösen geneigten Charakter zu allem Gewaltsamen ohne Rücksicht und Schonung treibt? Die Antwort scheint nahe zu liegen, indem man sie nur in dem Ingrimm über seine Missgestalt sucht, und der Dichter hat schon im dritten Theile Heinrich's VI., uns Veranlassung genug gegeben, darin die erste Quelle seiner Handlungsweise zu vermuthen. Er lässt Richard immer wieder auf dieses Thema zurückkommen. In dem Monolog des III. Actes von jenem Stücke, wo Gloster nach der Verlobung Edward's mit Lady Grey sein ganzes Innere und die Absicht, allen Hindernissen zum Trotz die Krone zu gewinnen, zum ersten Male an den Tag legt, da führt er seine Missgestalt ausdrücklich als Motiv an, nur unter dem Glanz der Krone seine Befriedigung zu finden. In der Ermordungsscene von Heinrich dem VI. im Tower scheint es, als reize ihn der unglückliche König erst recht zu seinem Verhängniss, indem er seines verwahrlosten Aeussern und der abnormen Erscheinungen bei seiner Geburt gedenkt; und nun folgt der bekannte Monolog, wo er seine abscheuerregende Gestalt mit humoristischen Glossen ausmalt, um seinen Beruf und seine Berechtigung zu jedem Frevel gegen die Menschheit, welche ihn nicht liebe und von ihm nicht geliebt werden könne, zu begründen. Endlich die letzte Tragödie selbst beginnt mit Richard's Bekenntniss, dass er ein Bösewicht werden wolle, weil das Unrecht, das von der Natur an ihm begangen worden, ihn unfähig mache, an den vergänglichen Freuden des Friedens Theil zu nehmen. Wie hat also der Dichter selbst den Schauspieler berech-

tigt, diese Aeusserlichkeit mit der grössten Sorgfalt ans Licht zu stellen! Je abscheulicher, je abschreckender er diese Hässlichkeit darstellt, so wird der denkende Schauspieler meinen, desto mehr hat er zur Erläuterung des ganzen Charakterbildes gethan.

Hier fiel der Besänftiger wieder ein, indem er sagte: Das kann unmöglich Ihr Ernst sein; denn Sie werden weder Rötscher, in seinem Aufsatze über die Auffassung dieser Rolle, noch unserem Freunde Oechelhäuser in seinen geistreichen Vorbemerkungen zur Bühnenbearbeitung dieses Stückes Unrecht geben wollen. Beide warnen mit grosser Umsicht vor jeder Uebertreibung in dieser Hinsicht; und mit ihrer wiederholten Berufung auf die Bescheidenheit der Natur muss es übereinstimmen, dass den Anforderungen des Dichters vollkommen Genüge geschieht, wenn die Missgestalt Richard's mit Bescheidenheit angedeutet wird.

Ich habe ja nur aus dem Munde des sogenannten denkenden Schauspielers geredet, antwortete der launige Alte. Dass in Richard's innerem Wesen eine diabolische Sophistik vorherrscht, habe ich mit Absicht noch nicht erwähnt. Ich habe es vermieden, der merkwürdigen Stelle im ersten Act von 3 Heinrich VI. zu sprechen. Dass Richard in diesem Momente kurz vor der Schlacht von Wakefield (30. Decbr. 1460) zu Sandal Castle nicht anwesend war, und wenn anwesend, als achtjähriger Knabe so nicht mitreden konnte, habe ich schon angedeutet. Die ganze Scene beruht also ausschliesslich auf der Erfindung des Dichters. Kein Einfluss der geschichtlichen Aufzeichnungen oder Ueberlieferungen mit den bekannten, bis in das Fabelhafte gehenden Uebertreibungen von Richard's Verunstaltung. Dagegen alle Wahrscheinlichkeit, dass dieses aus des Dichters freier Imagination hervorgegangene Bild von Richard, seiner Sophistik und seiner begeisterten Liebe und Sehnsucht zur Krone und ihrer Erlangung den sichersten Maassstab dafür giebt, was nach Shakespeare's Intention als die oberste Spitze aller leitenden Gedanken, Bestrebungen und Wünsche Richard's anzusehen sei. Nun also, ist es denn wahr, dass der Kern seiner unbändigen Leidenschaft in dem Willen — von Wunsch kann man schon nicht mehr reden — die Krone zu erlangen liegt, so müssen wir in ihm ein königliches, zum Herrschen berufenes Wesen erkennen; ein seelisches Wesen, dem alles Andere, sein sophistischer Scharfsinn, die Berufung auf die Verwahrlosung seiner Gestalt, seine Heuchelei, Heimtücke, Grausamkeit, und was man ihm sonst noch vorwerfen kann, nur als untergeordnete Diener und Mittel zur Erreichung des königlichen Zieles *gelten.* Ich bin daher der Ueberzeugung, dass, wenn es einem

Schauspieler gelingen sollte, uns in Richard von Gloster bis zu seiner Thronbesteigung, trotz seines untergeordneten Aeussern, eine königliche Erscheinung zu versinnlichen, der grösste Theil der Aufgabe gelöst und seine, in dem innersten Wesen des Poems bedingte Ueberlegenheit über alle anderen Personen am Natürlichsten erläutert sein würde. Auch ist nur deshalb das Wort in Rötscher's Aufsatz von der höchsten Wichtigkeit, dass nämlich Richard's sinnliche Erscheinung uns ein Bild geben müsse, in welchem, bei aller Furchtbarkeit, doch jeder an das Gemeine streifende Zug verbannt ist.

Man warf dem Sprecher ein, dass Rötscher aber auch verlange, die Wissenden, d. h. die Zuschauer, müssen auch in dem von Schmerz, Milde und Frömmigkeit durchzogenen Antlitz noch den Dämon hervorblicken sehen, der alle die erkünstelten Affecte mit einer unfreiwilligen Ironie begleitet.

Das allerdings, erwiederte dieser, ist meiner Ansicht nach eine Forderung und Anweisung, die, wenn sie nicht an sich selbst auf einem Missverständniss beruht, wenigstens sehr leicht zum Missverständniss führen kann. Auch kann ich nicht läugnen, dass mir Vieles, was ich an der heutigen Vorstellung des unläugbaren Virtuosen und mehrerer Anderer zu tadeln hatte, — ich meine vorzugsweise das immerwährende Bestreben, uns nie vergessen zu lassen, dass er einen durchtriebenen Schurken darstelle, — aus dieser Quelle zu fliessen schien. Ich liebe es nun einmal bei allen Kunstbestrebungen mich zuerst an die Natur und ihre Lebenserscheinungen zu halten. Haben Sie niemals im Leben einen ausgemachten Heuchler beobachtet? Sie werden mir sagen, für solche Gestalten, wie Richard von Gloster, giebt es im allgemeinen Leben keine Vergleichungspunkte. Ich gebe zu, dass es sich im gewöhnlichen Lauf des Lebens nicht leicht um diese Gleichgültigkeit gegen jedes Verbrechen handeln könne. Die Gelegenheit zum Königsmord, Verrath gegen Brüder, Verwandte und Freunde, oder zur hinterlistigen Verstellung, um eine Krone zu rauben, bietet sich allerdings nicht alle Tage. Die Abnormität der Zeiten in der Zerrüttung aller sittlichen Zustände, wie sie Richard zur Entfaltung seiner dämonischen Natur dienten, kommt nur selten vor. Das ist alles wahr; nicht weniger wahr ist es aber, dass Lüge, Heimtücke, Hinterlist und Heuchelei nicht gerade zu den Seltenheiten im Leben gehören; und wie weit die geringschätzende Ueberhebung über jedes sittliche Gefühl, jede Regung des Gewissens, bei vielen solchen Naturen im Keime schlummernd, nur des gewaltsamen Anstosses von Aussen bedarf um zum Willen und zur That zu werden, brauchen wir nicht zu untersuchen. Nun gestatten Sie

mir die Frage: Würde es so viel Betrug, Hinterlist, Scheinheiligkeit und Heuchelei in der Welt geben, wenn sich diese Bestrebungen und Eigenschaften immer aus den unwillkührlichen Mienen, Geberden, oder Betonungen errathen liessen? Die Frage scheint müssig, weil ihre verneinende Beantwortung nicht zweifelhaft sein kann. Wenn es denn aber im gemeinen Leben so ist, wo es sich doch nur um gemeine Güter oder Zwecke handeln kann, warum sollte denn dann der Heuchler, der in den höchsten Sphären des Lebens sein Spiel um Leben und Kronen spielt, immerwährend noch eine Spur des Stempels von seiner Verworfenheit auf der Stirne tragen? Wenn Sie verlangen, die Wissenden, d. h. die Zuschauer sollen, trotz alles Spieles mit entgegengesetzten, edleren Regungen des Gemüthes, in dem von diesen durchzogenen Antlitz immer noch den Dämon und eine unfreiwillige Ironie erkennen, so müssen Sie nothwendiger Weise auch den an der Handlung Betheiligten dieses Recht zugestehn. Wo bleibt dann die Möglichkeit der Täuschung gegenüber von denjenigen, welche getäuscht werden sollen? Müssen Sie nicht diese für noch verblendeter halten, als sie schon sind? Oder glauben Sie vielleicht die Gegenpartei Richard's, die Wydevilles, hätten sich über ihre Lage so getäuscht, dass ihnen jedes Zeichen der Arglist ihres Gegners entweder entgangen oder von ihnen gleichgültig ignorirt worden sei? Wenn der Besonnene und Verständige schon im gemeinen Leben auf seiner Hut und nicht arglos ist, um wieviel mehr werden es Personen in diesen abnormen Zeiten sein, um wieviel mehr muss ihnen jede, auch nur die leiseste Andeutung der zweifelhaften Gesinnung eines hochgestellten Mannes, wie Richard, vor dem Verlust von Gut und Leben bange machen, und um wieviel mehr muss uns dann die Weise, in der wir sie mit ihm umgehen sehen, völlig unglaublich werden. Vergessen wir doch nicht, dass auch ohne dieses absichtliche Durchblickenlassen der dämonischen Natur in unfreiwilliger Ironie Grund und Anlass genug ist, um das Dämonische in Richard's Wesen durchzufühlen und dass daher nur die extreme Verblendung von Hastings dazu gehört, um ihn, allen Vorgängen zum Trotz, für einen Mann zu halten, der das Herz auf der Zunge trägt. Aber doch ist die betreffende Aeusserung von Lord Hastings genügend, um uns daran zu erinnern, dass Shakespeare diesen Irrthum für möglich gehalten hat. Sie sehen also, dass auf dem von Rötscher angedeuteten Wege die Gefahr liegt, die Absicht des Dichters nicht allein, sondern auch die allernothwendigste Illusion — woran man doch sonst überspannte Ansprüche macht, — zu vereiteln.

Sie machen mich zwar wankend in meiner Meinung, erwiderte

jener Einredende; aber ich kann mich noch nicht davon überzeugen, dass es einen Augenblick geben dürfe, wo auch der Zuschauer über das dämonische Wesen von Richard getäuscht werden könnte.

Dass ein solcher Augenblick bei einer Darstellung Richard's im erhabensten, ich möchte sagen im königlichen Style nicht leicht eintreten kann, dafür hat der Dichter so weise gesorgt, dass der wahre Künstler darüber unbekümmert sein kann. Vor allem Anderen übersehen Sie nicht, dass die humoristisch-sarcastische Färbung fast aller Reden Richard's eine tiefsinnige Bedeutung hat. Wenn auf jenem Wege nur ein rechter Pfuscher in der Verstellungskunst dargestellt werden würde, so ist nichts mehr geeignet die wahre Virtuosität Glosters in dieser Beziehung in das rechte Licht zu stellen, als die feine Behandlung des in dieser Rolle liegenden Humors. Auch hier lernen wir wieder den tiefen Kenner der Welt und der Menschen an Shakespeare kennen. Denn sobald Sie die Welt und vorzugsweise das Treiben der Menschen in den höheren Sphären aufmerksam beobachten, wird es Ihnen nicht entgehen, dass die vorherrschende Geneigtheit, Alles mit einer gewissen Feinheit des Humors zu behandeln, in der Regel das Symptom eines zweideutigen Charakters ist. Es versteht sich von selbst, dass hier nicht von einer natürlichen Heiterkeit die Rede sein kann. Ich möchte behaupten, die Gewohnheit alle Fragen des Lebens nur von einer sarcastisch-humoristischen Seite zu betrachten, geht in der Regel mit der sophistischen Spitzfindigkeit und Unwahrheit Hand in Hand. Wenigstens beruht beides auf dem Verschieben des Gesichtspunktes, auf welchem das Rechte und Wahre allein zu erkennen und zu würdigen ist. Wenn Rötschers Meinung dahin geht, dass der Schauspieler diese Eigenthümlichkeit in Richard's Wesen auf eine feine und sinnreiche Weise auffassen und darstellen solle, und dass auf diesem Wege immer wieder das Dämonische durchzublicken habe, dann kann ich mich eher mit ihm verständigen. Nur muss es eben in so feiner und sinnreicher Weise geschehen, dass man niemals den hochgestellten Fürsten und Kriegshelden vergisst. Unter keinen Umständen darf das Hämische und Beissende im Ausdruck vorherrschen. Vielmehr soll der Schauspieler beachten, dass der vornehme Mann sich oft eine sarcastisch-humoristische Rede erlauben darf, ohne dadurch seiner Umgebung unbedingt das Recht zum Schluss auf eine boshafte Gemüthsart einzuräumen.

Sie müssen mich entschuldigen, fiel der vorhergehende Sprecher wieder ein, wenn ich noch immer nicht überführt bin. Muss nicht der Schauspieler die Bekenntnisse Richard's in seinen Monologen

stets im Auge behalten, um darnach auch seine Haltung im Verkehr mit Anderen zu regeln?

Das ist eine Frage, war die Antwort, welche nur eine getrennte Beantwortung verträgt. Dass der darstellende Künstler diese Monologe scharf in's Auge fassen und daher immer im Gedächtniss behalten muss, wer wollte das läugnen? Lassen Sie mich hier eine Bemerkung vorausschicken, die Ihnen vielleicht als eine Abschweifung, vielleicht sogar müssig erscheinen kann. Der Monolog ist im Drama überhaupt eine von denjenigen Formen, in welcher die symbolische Bedeutung dieser Dichtungsweise am Meisten zu Tage tritt. Indem wir dem Dichter die Concession zum Gebrauch dieser unentbehrlichen Form machen, müssen wir unbewusster Weise davon absehn, dass solche Selbstgespräche in klug gewählten Worten und mit lauter Stimme ausgesprochen, im Leben kaum vorkommen können. Nur in den seltensten Fällen, ja fast niemals werden solche Reflectionen und Selbstbetrachtungen von ausgezeichneten Männern laut ausgesprochen werden. Wie aufgeregt und leidenschaftlich auch die Stimmung des Moments sein mag, so werden solche Gefühle und Gedanken bei den meisten Menschen nur in lautloser Stille an ihrem Geiste vorübergehen. Mehr als ein Spiegelbild des inneren Seelenlebens soll also der Monolog nicht sein. Ich habe es daher immer für fehlerhaft gehalten, wenn der Schauspieler bei einem Monologe einen grossen rhetorischen oder gar deklamatorischen Aufwand macht. Ausnahmen von dieser Regel muss es allerdings geben, und gerade in Richard III. ist ein Monolog, zu dessen erschöpfender Ausführung der weise Gebrauch aller künstlerischen Mittel erforderlich ist. Doch nun zur Sache zurück: Muss der dramatische Dichter von Haus aus bei dem Gebrauch des Monologs auf den Glauben des Zuschauers rechnen, so nimmt Shakespeare im gegenwärtigen Stücke diese Hingebung in ungewöhnlich hohem Grade in Anspruch. Ist es nicht seltsam genug, dass wir einen Mann die bestimmte Absicht aussprechen hören, ein Bösewicht werden zu wollen? Das ist ziemlich das Stärkste, was uns in dieser Hinsicht zugemuthet wird, und ich kann daher weiterer Anführungen überhoben sein. Glauben Sie, Shakespeare, dieser tiefe Kenner aller künstlerischen Mittel der dramatischen Poesie, habe die Kühnheit einer solchen und mehrerer anderen Auslassungen Richard's in seinen Monologen nicht geahnt? War er sich derselben bewusst, wie ich fest überzeugt bin, so muss er einen Zweck dabei gehabt haben, der auf einem andern Wege nicht zu erreichen war. Und das kann kein anderer gewesen sein, als uns denselben Richard, *den wir im* Verkehr mit Andern in allen möglichen Färbungen

eines gewandten und zur Täuschung Aller bestimmten Benehmens auftreten sehn, als den leibhaftigen Dämon zu zeigen. Lassen Sie daher den Schauspieler in allen Gesprächen Richard's eine polternde Treuherzigkeit, unbefangenen Humor, liebevolle Theilnahme, innige Frömmigkeit, ja sogar leidenschaftliche Liebe bis zum höchsten Grade der Täuschung an den Tag legen, so können wir ja nach dem bedeutsamen Prolog — denn etwas anderes ist der erste Monolog nicht — doch nicht vergessen, dass hinter diesem meisterhaften Spiel ein furchtbarer Dämon verborgen ist, und kämen wir auch einen Augenblick in diese Gefahr, so ist der Dichter sofort wieder bei der Hand mit einem neuen Monologe von erhöhter Kühnheit. Deshalb fallen auch diese Monologe, denen gewisser Maassen die Rolle des Chorus übertragen ist, im zweiten Theile hinweg. Mit der Thronbesteigung hat Richard seinen Culminationspunkt nach innen und aussen erreicht, und wir bedürfen bis zu der furchtbaren Traumscene keiner Erläuterung seines Innern mehr.

Und so glauben Sie wirklich, so fragte einer der Freunde, dass diesen Monologen eine ähnliche Bedeutung beizulegen sei, wie dem Chorus der Alten? Der Bösewicht selbst sollte uns in denselben auf den richtigen Standpunkt des Urtheils leiten? Entsteht daraus nicht, wenn ich so sagen darf, ein Dualismus in der Erscheinung Richard's, der sich nur schwer vertheidigen liesse?

Ihr letztes Bedenken, erwiderte der Alte, ist unerheblich, weil der Widerspruch zwischen der Erscheinung Richard's im Verkehr mit sich selbst und dem mit Andern unumgänglich nothwendig ist. Ihr Zweifel über die Bestimmung dieser Monologe zu einer ähnlichen Läuterung unseres Urtheils, wie sie uns von dem Chorus der Alten gewährt werden soll, wird sich leicht heben, wenn Sie betrachten, dass Shakespeare in keinem seiner grossen Dramen versäumt, uns bedeutsame Winke in dieser Hinsicht zu geben. Und merkwürdig genug legt er sie häufig gerade denjenigen Personen in den Mund, welche wir entweder für die verworfensten oder die unbedeutendsten halten müssen. So fällt z. B. in König Lear ein Theil dieser Verpflichtung auf die Reden Edmund's, während ein Anderer dem Narren zugewiesen ist. In Othello ist das Bedeutsamste in dieser Hinsicht den Reden Jago's zu entnehmen. Am Schwersten ist es, meines Erachtens, diese bedeutsamen Winke in Hamlet und Macbeth genau zu bezeichnen, weil sie meistentheils den eigenen Reden der Hauptpersonen eingeflochten sind. Aber man soll sie überhaupt niemals in den Reden einer einzelnen Person vollständig zu finden hoffen. Hier in Richard III. ist die Anleitung zum erschöpfenden Verständniss

sehr sinnreich vertheilt, zwischen Gloster und Margaretha, so dass wir aus dem Munde dieser die deutlichsten Winke empfangen über die Bedeutung der ganzen Situation, während wir von jenem die speciellere Erklärung seines eigenen Wesens erhalten.

Nur Eins muss ich noch fragen, rief hier der Enthusiast, nachdem er lange nicht zu Worte hatte kommen können: Sollte denn in der ohnediess unbegreiflichen Scene, wo Richard am Sarge Heinrich's VI. um die Hand Anna's wirbt, in der That ein feuriger Liebhaber von ihm dargestellt werden? Sie mögen, wie ich erwarte, diese Scene vertheidigen, wie Sie wollen, so werden Sie niemals das Gewaltsame, ich möchte sagen das Widersinnige derselben hinwegläugnen können. Und in dem unmittelbar nachfolgenden Monologe ist es fast, als wollte sich der Dichter über das gutherzige Publicum, das solches Zeug für baare Münze hinnehmen könnte, lustig machen. Mir scheint, hier müsste auf irgend eine Weise an einen dämonischen Zauber erinnert werden, um die Nachgiebigkeit Anna's zu erklären. So schlicht und einfach, wie die junge Künstlerin heute diese Rolle spielte, habe ich noch weniger einen Sinn in der ganzen Scene finden können.

Der wunderliche Alte schien zweifelhaft, ob er auf diese Kritik antworten könne. Nach einigem Zureden von mehreren Seiten hob er an:

Ich weiss entweder nichts weiter zu sagen, als was Dingelstedt über diese Scene ausgesprochen hat, dass nemlich gerade in der äussersten Unwahrscheinlichkeit die meiste Wahrscheinlichkeit liegt; oder ich muss Ihre Geduld sehr in Anspruch nehmen, um das Thema des häufig ausgesprochenen Tadels gegen diese Scene völlig zu erschöpfen.

Man drang lebhaft in den Sprecher sein Aeusserstes zu thun, um eine kaum glaubliche Vertheidigung zu versuchen, und er fuhr daher fort:

Es mag sein, dass diese vielbesprochene Scene das Verwegenste ist, was Shakespeare jemals gewagt hat. Bevor wir aber nur ein Wort der Ueberraschung darüber aussprechen, müssen wir uns, wie ich glaube, vor allem Andern daran erinnern, was ich schon früher angedeutet habe über die mit unseren Ansprüchen an die Bühne, in Bezug auf Illusion oder Annäherung an die materielle Wahrheit, völlig verschiedenen Ansichten und Gewohnheiten damaliger Zeit. Dass dabei weit mehr erlaubt sein, der materiellen Glaubwürdigkeit oder Wahrscheinlichkeit weit mehr zu nahe getreten werden durfte, werden Sie mir zugestehn; und wenn es erforderlich wäre, sollte es mir nicht schwer werden, Vieles anzuführen, was aus diesem Standpunkte allein Erläute-

rung und Entschuldigung finden könnte. Unter allen liegt uns gerade heute eins am Nächsten, d. i. das Auftreten Margaretha's in der Mitte des Hofes von Eduard IV. Es ist formell und materiell unwahrscheinlich. Wollten wir auch vergessen, dass sie nach der Schlacht von Tewkesbury Jahre lang im Tower verschlossen gewesen und dann um 1475 durch den König von Frankreich um eine schwere Summe aus ihrer Gefangenschaft gelöst worden ist, um nie wieder nach England zurückzukehren, so würde es immer noch unmöglich sein zu glauben, dass die, in London weilende, abgesetzte Königin es habe wagen können, unvermuthet und ungestraft am königlichen Hofe aufzutreten, um ihre furchtbaren Flüche gegen alle ihre Feinde, unangesehn ihres Ranges und ihrer Machtstellung auszusprechen. Noch mehr, sie ist nach mehr als Jahresfrist noch anwesend und steht der verwittweten Königin, wie der alten Herzogin von York in ihren Verwünschungen und Wehklagen zur Seite, eine Scene, die wie Sie zugeben werden, in jeder Hinsicht der Wahrscheinlichkeit widerspricht.

Wenn ich mir einen Einwurf erlauben darf, so nahm der bekannte Vermittler das Wort, so möchte ich bemerken, dass diese poetische Freiheit weit mehr unsere Duldung verdient, als die bekannte Werbescene am Sarge Heinrich's VI. Es ist mir nicht unbekannt, dass nach Dingelstedt's Meinung im Grunde Richard III. nur unmittelbar nach den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. aufgeführt werden sollte, weil ohne die Kenntniss der Vorgänge in diesen die letzte Tragödie kaum verständlich sein würde. Auch hat er uns durch das rühmlich ausgeführte Unternehmen am Shakespeare-Jubiläum die tiefe Bedeutung dieser Wahrheit bewiesen. Unter diesen Umständen würde es, wie ich meine, völlig klar werden, dass die mächtige Figur der Margaretha in diesem Drama gar nicht zu missen sei. Nehmen wir aber auch die alleinstehende Aufführung Richard's III. an, so wird das kaum etwas an der Sache ändern. Nach Allem was wir wissen, wurde schon zu Shakespeares Zeiten diese Tragödie vorzugsweise ein Lieblingsstück des Publicums, wogegen wir kaum Spuren davon haben, dass die vorhergehenden Dramen eben so häufig aufgeführt worden wären. Sie werden mir vielleicht einwenden wollen, den Engländern damaliger Zeit sei dies nicht Bedürfniss gewesen, weil sie mit der Geschichte der Vorgänge und namentlich mit der fast schon mythisch gewordenen Gestalt Margaretha's hinlänglich vertraut waren. Ich möchte aber glauben, man könne von demjenigen Theile unseres heutigen Publicums, auf dessen Urtheil etwas ankommt, fast dasselbe sagen; denn welcher gebildetere Zu-

schauer, ja welcher nur oberflächliche Kenner Shakespeare's sollte seine Bürgerkriege völlig ignoriren? Wer aber von diesen Dichtungen auch nur auf der Oberfläche des Gemüthes berührt worden ist, von dem muss ich annehmen, er würde bei diesen Ereignissen sich der steten Erinnerung an die eben so furchtbare, als bejammerungswürdige Margaretha gar nicht erwehren können, und wenn sie nicht wieder erschiene eine empfindliche Lücke fühlen. Nehmen Sie nun dazu, dass Shakespeare in das Wesen und Handeln dieser gewaltigen Frau, von ihrem ersten Auftreten an, einen fast überwiegenden Antheil an dem grossen Verhängniss niedergelegt hat. Dass Holinshed an mehreren Stellen in ihrer Verbindung mit Heinrich VI. ein verhängnissvolles Ereigniss sieht, hat ihn berechtigt dieser Margaretha diese hervorragende Stellung anzuweisen. Ja er, der doch sonst gern die mildere Version vorzieht, hat ihr sogar mehr aufgebürdet, als ihr zukommt. An der Verdammung der Herzogin von Gloster im zweiten Theile Heinrich's VI. konnte sie keinen Antheil haben; denn sie war damals noch gar nicht vermählt. Eben so wenig war sie gegenwärtig bei der Misshandlung und dem Tode Richard's von York. Man sieht also die bewusste oder unbewusste Absicht durchleuchten, sie eben so in einem dämonischen Lichte — wenn ich so sagen darf, von mythischer Färbung — erscheinen zu lassen, wie diesen Richard III., dem er doch auch Manches andichtet, was entweder nicht wahr oder mindestens nicht erwiesen ist. Meinem Gefühle nach hängen Beide so unzertrennlich zusammen, dass die Einführung Margaretha's in dieses Drama, weit entfernt davon einer Entschuldigung zu bedürfen, eine unabweisliche Verpflichtung war. So viel werden Sie doch unmöglich zu Gunsten der Scene zwischen Richard und Anna sagen können. Von einer unabweislichen Verpflichtung kann doch nicht wohl gesprochen werden, um uns über die Verstösse gegen Sitte, Anstand und gegen innere Unwahrscheinlichkeit hinwegzuhelfen.

Lieber, verehrter Freund, so erwiderte der Alte mit lächelnder Miene, haben Sie mit meiner orthodoxen Stellung gegenüber von Shakespeare einige Nachsicht, wenn sie mich verleitet, den Streit über das, was man diesem grossen Ingenium nachsehn dürfe und was man als unstatthaft abweisen müsse, zuweilen in einem komischen Lichte zu betrachten. Es kommt mir mitunter so vor, als ob sich Einer unseres Pygmäengeschlechtes — denn anders ist doch unser Verhältniss zu dem grossen Dichter nicht — dieser erhabenen Erscheinung gegenüberstellte, um einen Schacherhandel über diesen Gegenstand mit ihr zu beginnen. Ich will mir Vieles von dir ge-

fallen lassen, so spricht dann der Kleine zu dem Grossen, aber du musst billig sein. Du schwebst zwar, ich kann es nicht läugnen, in den höchsten Regionen, und Manches mag mir Armen in denselben verschlossen sein, was du besser verstehst als ich; aber räume auch mir, ich will nicht sagen, dem Materiellen, wohl aber dem Realisten willig ein, dass ich Vieles, was den Regionen des Lebens angehört, weit besser verstehe als du. Bedenke, dass ich dir oft mehr Verehrung entgegentrage, als ich es mit meinem realistischen Gewissen vereinigen kann. Wie willst du mir nun den Tribut des Dankes für meine Anerkennung von deiner immensen Begabung versagen, und von deinen Unbegreiflichkeiten auch nicht ein Titelchen aufopfern? — Es versteht sich, dass im Hintergrunde des Bewusstseins von dem Kleinen die Ueberzeugung ruht, dass er zwar in Allem, was nur von der Phantasie gewährt werden kann, seine Unterordnung fühlt. Aber der Verstand und die gepriesene reine Vernunft, so denkt der Kleine, das ist mein eigentliches Gebiet, und da das colossale Ingenium diesem den Rücken gewendet hat, so ist es natürlich, dass es manchmal sogar in das Dumme hineingeräth. Das ist aber natürlich ein Geheimniss, das bei Leibe nicht ausgesprochen werden darf.

Genug der Uebertreibungen, unterbrach hier der Enthusiast. Wir wissen es ja, dass ihr orthodoxen Herren mit hochmüthigem Mitleid auf uns arme Sterblichen herabblickt. Nach eurer Meinung haben wir kein Urtheil. Doch wolltet ihr ehrlich sein, so müsstet ihr gestehen, dass auch euch vieles unbegreiflich scheint, nur dass ihr es vorzieht, bloss aus dem Unbegreiflichen jeden Mangel, jeden Fehlgriff zu entschuldigen, während ihr doch nicht vergessen solltet, dass euer Abgott auch nur ein Mensch ist und daher Fehler begehn kann, so gut wie ein Anderer.

Und wo wäre der grosse Künstler und Dichter, erwiderte der Alte, an dessen Werken keine Mängel oder Schwächen zu entdecken wären? Geben Sie, wie es denn doch nicht anders sein kann, das Unbegreifliche, oder mindestens das Dunkle und Räthselhafte an jedem grossen Kunstwerke zu, so ist gewiss zu dessen Erläuterung damit am wenigsten gedient, wenn Sie in Ihrem Auffassungsvermögen die Grenze suchen, wie weit das Unbegreifliche gehen dürfe und was darüber hinaus liegt, weil es allzu räthselhaft sei, als fehlerhaft verwerfen. Warum sollte ich im gegenwärtigen Falle mir nicht denken dürfen, die sichtbare Erscheinung von der Leiche Heinrich's VI. auf der Bühne sei dem Dichter bei diesen Begebenheiten ebenso sehr unabweisliches Bedürfniss gewesen, als die furchtbare Marga-

retha? Dass nach seiner Absicht der Sarg nicht bedeckt sein dürfe geht aus mehreren Reden Anna's hervor. Und Sie werden zugeben dass, wenn es nun einmal dem Dichter darauf ankam, Richard von Gloster als ein sittliches Ungeheuer zu schildern, woran doch unser Schauspieler, wie Sie gesehn haben, die äusserste Anstrengung ihrer materiellen Kräfte setzen, er nicht leicht ein wirksameres Mittel finden konnte.

Immerhin, rief der Enthusiast, aber war denn Shakespeare's Erfindsamkeit so arm, dass er zu diesem Behuf nicht einen anderen Weg einschlagen konnte? Musste denn mit diesem Effectstücke zugleich die Werbung um Anna's Hand verbunden werden?

Hätte es sich nur um einen Bühneneffect gehandelt, wie Sie zu glauben scheinen, so würde das möglich gewesen sein. Fühlen Sie aber nicht, dass es dem Dichter um die Darstellung einer unser Inneres erschütternden Handlung zu thun war, und noch dazu einer solchen, wo es uns recht schlagend vor die Augen tritt, dass das ganze grosse Ereigniss, wovon das Drama handelt, völlig unmöglich gewesen wäre, wenn nicht die allgemeine Schwäche aller seiner Umgebungen, sei es in Schuld und Verworfenheit oder nur in der gewöhnlichen Erbärmlichkeit des menschlichen Wesens, dem frevelhaften Beginnen Richard's auf halbem Wege entgegen gekommen wäre?

Ich sehe nun wohl, fiel der Enthusiast ein, Sie werden, wie dies so oft schon geschehen ist, Alles auf die Verächtlichkeit Anna's stellen.

Nicht so ganz, war die Erwiderung, mindestens würde mir der Ausdruck der Verächtlichkeit zu stark erscheinen. Dass aber die historisch begründete Thatsache von Richard's Vermählung mit Anna Nevil als ein unnatürlicher und für beide Theile vorwurfsvoller Schritt von Shakespeare angesehen wurde, möchte ich nicht bezweifeln. Auch hier ist es mir wichtig, dass er von der Geschicht abweicht. Warum er die erst Jahre nachher erfolgte Verhaftung von Clarence vorausnimmt, da doch viel Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, dass die Abneigung Richard's gegen seinen Bruder Georg durch Misshelligkeiten zwischen Beiden über den Antheil der jüngeren Tochter an dem grossen Erbe des Herzogs von Warwick entstanden oder befördert worden sei, vermag ich nicht zu erklären, ist aber auch von untergeordneter Bedeutung. Dagegen möchte man fragen, ob er wirklich geglaubt hat, dass diese unnatürliche Verbindung schon im Jahre 1471 Statt gefunden hat, während die Geschichte doch erst das Jahr 1472 angiebt? Man dürfte es fast vermuthen, weil er im nächstfolgenden Monolog Richard III. sagen lässt, es

seien kaum drei Monate verflossen, seit er ihren Gemahl umgebracht habe. Abgesehn von dem Anachronismus, zwei Unrichtigkeiten auf einmal; denn dass Richard keinen Antheil an der Ermordung des Prinzen Edward gehabt hat, ist ziemlich gewiss, und dass Anna's Vermählung mit dem kaum 17jährigen Prinzen nicht vollzogen worden, mindestens sehr wahrscheinlich. Doch wie dem auch sei, ob Shakespeare sich hinsichtlich der Zeit und der Thatsachen geirrt, oder Beides absichtlich verfälscht hat, ist ziemlich gleichgültig, wenn Sie mir nur einräumen, dass es in seiner Absicht gelegen hat, diese Thatsache in dem möglichst erschütternden Lichte darzustellen. Ist das zugegeben, dass nach Shakespeare's Meinung Anna mit dem Mörder ihres Gemahls und ihres Schwiegervaters eine Ehe geschlossen habe, ehe sie noch den Wittwenschleier abgelegt hatte, dann können Sie selbst in den Fall kommen im Schwunge der Rede zu sagen, sie habe diesen Schritt gethan, während noch die Wunden Heinrich's VI. und Edward's bluteten, oder während noch die Hände des Mörders vom Blute dampften, metaphorische Hyperbeln, über die kaum einem Redner ein Bedenken beigehn würde. Nun! und mehr habe ich niemals in dieser Scene gesehn. Dass die Werbung an der Leiche Heinrich's VI. unternommen wird, hat nicht mehr und nicht weniger eine symbolische Bedeutung, als das Auftreten Margarethen's und die Darstellung des Traumes im letzten Acte mit den gleichzeitig auf der Bühne befindlichen Zelten von Richard und Richmond.

Und wenn auch diese Vertheidigung gelten sollte, warf der Enthusiast ein, wie steht es mit der inneren Unwahrscheinlichkeit, dass Anna diese Werbung gestattet und annimmt?

Sobald sie gestattet ist, ist sie auch schon halb angenommen, erwiderte unser Freund.

Wie so? rief Jener. Gab es für Anna eine Möglichkeit, diese Anwerbung abzuschneiden?

So gewiss eine Frau, war die Antwort, welche sich der Tiefe ihres Schmerzes ebenso bewusst gewesen wäre, wie ihrer weiblichen Würde, die bombastischen Klagen nicht ausgestossen haben würde, welche ihr der Dichter in den Mund legt, so gewiss würde eine solche Frau Richard keines Wortes gewürdigt und nicht, wie Anna, den Wortstreit zuerst aufgenommen haben. Dass man doch so schwer unterscheiden kann oder mag, wo Shakespeare ein wahres und unverfälschtes Gefühl mit tiefrührenden Worten ausdrücken will, und wo er eine schnell auflodernde, oder sogar eine absichtlich und gewaltsam erregte Flamme der Leidenschaft in gesuchten Bildern, schwungvollen Hyperbeln, kurz in bombastischer Weise zu schildern

beabsichtigt. Viele Vorwürfe würden verstummen, wenn man auf diese feine Distinction mehr achten wollte. Ich bin nicht der Erste, dem es auffällt, dass das Pathos der von Anna an den Tag gelegten leidenschaftlichen Trauer mit Absicht auf die Spitze getrieben ist und einen Gemüthszustand von vorübergehender Dauer anzeigt. Beachten Sie aber auch, dass es nicht Richard ist, der die ersten Worte an Anna richtet. Sie selbst ist es, welche ihren Feind mit Worten herausfordert, die einer energischen Margaretha allenfalls geziemen würden, von dieser Schwachen aber, die sich eben erst in wortreichem Jammer ergangen hat, ohnmächtig erscheinen, und wie die Folge zeigt, für sie selbst gefährlich sind. Ehe ich weiter gehe, lassen Sie mich die Ueberzeugung aussprechen, dass es in dieser Scene die höchste Verpflichtung des Schauspielers in Richard's Rolle ist, den romantisch feurigen Liebhaber mit aller Macht der Täuschung zu spielen. Wie muss ich gerade hier, ja fast in der ganzen Rolle Richard's daran denken, was ich Ihnen neulich über die Verpflichtung des Schauspielers, besonders bei Shakespeare'schen Rollen, zur gründlichen Ausbildung der Stimme ausgesprochen habe. Sie werden sagen, das sei eine allgemeine Regel. Doch nirgends ist ihre Geringschätzung empfindlicher, als bei Rollen unseres grossen Shakespeare, weil die Meisten derselben nicht bloss eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der auf und niedersteigenden Wellen im Innneren der betreffenden Persönlichkeit enthalten, sondern auch, wie eine gewisse Stelle in Hamlet andeutet, so fein und sinnreich organisirt sind, dass häufig die Unverständlichkeit eines scheinbar unbedeutenden Wortes über das Ganze ein Dunkel verbreiten kann.

Haben Sie Sich vorhin auf Ihren orthodoxen Standpunkt berufen, warf der Enthusiast wieder ein, so gestatten Sie mir auch hierin denselben wieder zuerkennen.

Immerhin! fuhr der Alte fort. Nur werden Sie mir nicht abläugnen können, dass in der Rolle Richard's, der Natur der Sache nach, nicht bloss Jenes zutreffend ist, sondern auch entschiedene Gegensätze und Widersprüche liegen müssen. Um diese im Sinne des Dichters darzustellen, muss der Schauspieler über alle Register seiner Stimme, über die ganze Scala seines Instrumentes mit der grössten Sicherheit gebieten können. Auch hier kann ein missverständliches Streben nach der materiellen Wahrheit gefährlich werden, wenn der ausführende Künstler von der Voraussetzung ausgeht, Gloster's Organ könne, seiner äusseren Erscheinung gemäss, nur rauh und abstossend gewesen sein. Ich bin kühn genug zu behaupten, dass, wie wichtig und bedeutsam auch das Mienen- und Geberdenspiel in dieser

Rolle sein mag, die schwerste Aufgabe dennoch in dem weisen und sinnreichen Beherrschen der Stimme liegt. Und dies auf die vorliegende Scene angewendet, muss ich es für die höchste und vielleicht schwerste Aufgabe des Schauspielers halten, dass er Alles daran setzt, um Jeden, der ihn sieht, den Heuchler vergessen zu lassen. Nur auf diesem Wege wird das Ganze erklärlich. Ich habe es erlebt, dass ein Künstler, dem man den höchsten Preis der Virtuosität zuerkennen durfte, alle seine sonst meisterhaft ausgesprochenen Reden mit einem unruhigen, lauernden, man könnte sagen einem hämischen Mienenspiel begleitete. Er versäumte Nichts, um uns davon zu überzeugen, dass er mit diabolischem Scharfsinn den Eindruck seiner Worte auf das Opfer seiner Heuchelei beobachtete; und ich kann Ihnen das Widrige des Eindrucks von diesem Spiele nicht genug schildern.

Sie sprechen immer wieder von unkünstlerischen Uebertreibungen, sprach Einer; aber die Lösung des Problems, dass Anna wirklich glauben solle einen schwärmerischen Liebhaber vor sich zu haben, dass sie unweiblich genug sei, um unter diesen Umständen und nach den bekannten Vorgängen von der vermeintlichen Leidenschaft eines solchen Ungeheuers getäuscht zu werden, diese bleiben Sie uns immer noch schuldig.

Was verstehen Sie auch unter Weiblichkeit? fragte der Alte entgegen. Dass bei der Ueberspannung der Gemüthsbewegung, von der ich schon gesprochen habe, von der höchsten Würde der Frau nicht die Rede sein kann, brauche ich nicht zu wiederholen. Man hat davon gesprochen, dass Richard's wildes Auftreten sie erschreckt haben möge. Nur verlange man nicht, dass der königliche Gloster gegen einen untergeordneten Diener die ganze Wucht seines Zornes geltend mache. Auch hier muss eine weise Mässigung vorherrschen. Ein Theil dieser Voraussetzung fällt also weg, sobald die Rolle Richard's richtig gespielt wird. Und was noch übrig bleibt, hält nicht Stich gegen die Keckheit, mit welcher Anna Richard entgegentritt. Ist es denn nicht von der Erfahrung bestätigt, dass eine Frau, welche unter solchen Umständen und in dieser Weise den Kampf aufnimmt, schon halb verloren hat? Gerade desshalb weil sie sich zu einem Extrem der Leidenschaft verirrt, was uns nach heutigen Begriffen pöbelhaft erscheint, eilt sie ihrem Falle muthwillig entgegen. Warum gebraucht sie das Schwert nicht, das ihr Richard in die Hand giebt? Er wusste es längst, was ihr freilich am meisten verborgen war, dass sie nämlich die heroische Gesinnung nicht besitze, welche sie sich *zutraut.* Und fragt unser Freund Oechelhäuser

in seinem Aufsatz über Richard III. sehr richtig, welche Frau wohl jemals den Schmeichelreden eines Mannes widerstanden habe, wenn sie die Höhe erreichen, wie Richard's Worte, so berechtigt uns das ganze Auftreten Anna's doppelt zu der Ueberzeugung, dass sie denselben unterliegen müsse.

Also ist sie in Ihren Augen dennoch eine erbärmliche Erscheinung? so fragte unser vermittelnder Freund.

Auch hier muss ich mich auf die letzten Worte unseres Freundes Oechelhäuser berufen, lautete die Antwort: Sie ist eine echte Tochter Eva's, nicht mehr und nicht weniger. Und genügt das nicht, so lassen Sie sich berichten, dass ich diese Scene eines Tages von einer gründlich gebildeten Künstlerin darstellen sah. Auch ihr mochte es so wenig wie Ihnen einleuchten wollen, dass es sich hier nicht um eine Erscheinung von ausserordentlicher weiblicher Würde, sondern nur um die Darstellung einer jungen, unerfahrenen und durchaus nicht ungewöhnlichen Frau handle. In diesem Sinne hatte sie mit ihrem virtuosen Mitspieler verabredet, dass dieser bei einer gewissen Stelle einen scharfen und stechenden Blick auf sie heften musste, worauf sie fingirte durch die magische Gewalt dieses Blickes plötzlich zu erstarren; einige Secunden wurde diese gegenseitige Attitude fest gehalten, der Zauber war vollbracht, und die Ergebung Anna's schien nun auf eine neue, höchst sinnreiche Art erklärt zu sein. Das Publikum ergoss sich in Beifallsbezeugungen, und ich klagte in meinen dummen Gedanken über den Missbrauch dieser herrlichen Dichtung zum unglaublichsten Unsinn. Einige Zeit darauf sah ich Richard III. an einem anderen Orte aufführen. Der mir befreundete Leiter der Bühne bemerkte mir vor dieser Scene entschuldigend, er habe die Rolle der Anna einer jungen Schauspielerin übergeben müssen, die fast noch für eine Anfängerin gelten könne. Die junge Künstlerin, die offenbar von glücklichen Anlagen unterstützt war, aber allerdings der üblichen Virtuosität der Mode noch fern stand, spielte ihre Rolle mit gutem, wenn auch nicht vollkommenen Ausdruck so schlicht weg, wie sie dieselbe in ihrem Gemüth aufgenommen hatte, und ich musste mir bekennen, dass mit dieser völlig ungekünstelten, freilich auch in mancher Hinsicht ungeschulten Darstellung die Absicht des Dichters weit mehr zu Tage komme, als im entgegengesetzten Falle.

Nun wahrlich, rief der Enthusiast, auf diesem Wege könnten wir dahin kommen, den reinen Naturalismus schlechtweg zu vertheidigen und bei Shakespeare'schen Rollen den Schauspieler vor jeder *künstlerischen* Bestrebung zu warnen.

Ich rede nicht wider die Kunst, entgegnete unser alter Freund, sondern wider die Künstelei. Da Sie aber einmal das Wort Naturalismus genannt haben, so will ich Ihnen nicht verbergen, es giebt allerdings in den Dichtungen Shakespeare's manche Stellen, wo die Theorie der Kunst, um wieviel mehr die Virtuosität in Verlegenheit kommt, und wo das Naturell des Schauspielers, gleichwie beim Dichter selbst, auf unbewusste Weise aushelfen muss; und gerade von dieser Richard's-Rolle gilt dies am meisten. Verlangen Sie also nicht, dass die Frage: Wie soll man Shakespeare spielen? mit positiven Anweisungen erschöpfend beantwortet werden solle. Das Beste, was sich sagen lässt, kann, abgesehen von den allgemeinen Regeln der Kunst, nur in der Warnung vor Missverständnissen und Missgriffen liegen; und soll ich noch einen allgemeinen Grundsatz aufstellen, so kann er nur in der Warnung davor bestehn, nicht zu viel zu thun. Ein genialer Naturalist, so wenig ich der unbedingte Lobredner und Vertheidiger des Naturalismus auf der Bühne sein mag, kann leicht der Aufgabe besser genügen, als ein bewusstvoller Virtuose. Kein Kunstwerk auf der Welt, bei dem der Künstler nicht das Erhabenste nur mit grossen genialen Strichen andeuten darf. Die ängstliche Detailausmalung aber, die, immer ihres Zweckes bewusst, sich dem Beschauer gewaltsam aufdrängt, ist der grösste Feind einer wahren Kunstleistung, gleichviel um welches Gebiet der Kunst es sich handle. Denn es liegt in der Natur der Sache, dass sie fast immer das Fernliegende zum Ziele der vorherrschenden Aufmerksamkeit machen und darüber das Nächste und Natürlichste übersehn wird. So will ich zum Schluss nur noch die Frage aufstellen: Welche Regel soll gegeben werden, um dem Schauspieler nur einiges Anhalten zur correcten Darstellung des furchtbaren Selbstgespräches Richard's III. nach dem Traume zu gewähren? Sie wissen, wie englische Commentatoren auch hier Widersinniges haben rügen wollen, gleichsam als meinten sie, dass Richard im Zustande der furchtbarsten Erschütterung, ja des gänzlichen Umsturzes seines seelischen Lebens, weislich reden sollte. Dieser Sturm des geängsteten Gewissens in dem Innern eines colossalen Geistes ist von Allem, was dem Schauspieler darzustellen obliegen kann, gewiss das Uebermenschlichste; und das Schwerste dabei ist sicher die Aufgabe, das Zusammenbrechen unter diesem Sturme zur Anschauung zu bringen, ohne doch der ungeheuern Gesammterscheinung Schaden zu thun. Lesen Sie in den dramaturgischen Blättern meines verewigten Freundes Tieck den Bericht von der Art und Weise, wie der berühmte englische Tragiker Kean diese Scene dargestellt hat, und

Sie werden sich überzeugen, dass diese ausserordentliche Kraftanstrengung zur Versinnlichung der vernichtenden Angst und Furcht der Sache nur Schaden thun kann. Auch hier müssen wir noch den königlichen Helden, wenn auch im Ringen mit einer über seine Kräfte gehenden Gewalt, erkennen. Wie kühn und bedeutsam zugleich, dass in diesem Selbstgespräche ein Anknüpfungspunkt an den ersten Monolog der Tragödie liegt. Während Richard dort sich darauf stellt, ein Bösewicht *(a villain)* zu werden, muss er sich hier, zur eigenen Erschütterung, das Bekenntniss in's Gesicht schleudern *'I am a villain'*. Schade, dass Schlegel nicht die Möglichkeit gefunden hat, an beiden Stellen für denselben Ausdruck dasselbe Wort im Deutschen zu gebrauchen. Sei es Zufall oder Absicht des Dichters, dass sich dieses Wort am Anfang und am Ende wiederholt, daran darf es den ausführenden Schauspieler immer erinnern, dass Richard nicht, wie ein im Staube wimmernder Wurm, auf den Knieen über das Theater rutschen darf, sondern immer noch von erschütternder Grösse sein muss. — Doch nun genug dieser Auslassungen, die, von einem orthodoxen Shakespeare-Verehrer ausgehend, doch nur wenig Glauben finden werden.

Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie.

Von

Wilhelm König.

So viel auch über den Hamlet Shakespeare's schon geschrieben worden ist, so verschiedene und widersprechende Ansichten über denselben zum Vorschein gekommen, erörtert, widerlegt, wieder aufgenommen und wieder discutirt worden sind, so sind wir doch immer noch weit entfernt davon, auch nur in der Hauptsache eine Anschauung als die allgemein gültige und als richtig anerkannte bezeichnen zu können. Nur über den hohen poetischen und sittlichen Werth der Dichtung, den Reichthum und die Vielseitigkeit der darin gebotenen Motive und das tief Ergreifende der Darstellung sind alle Stimmen einig. Daraus erklärt sich einerseits die Verschiedenheit des Bildes, welches die Einzelnen davon bisher gewonnen haben, andrerseits rechtfertigt sich jede neue Beurtheilung, wenn sie nur aus dem aufrichtigen Streben nach Erkenntniss und aus Mangel an Befriedigung durch die bisherigen Erklärungen hervorgegangen ist, selbst wenn sich der Beurtheiler wenig berufen fühlen sollte, mit seinen Ansichten auf einem Gebiete hervorzutreten, auf welchem selbst bewährte Autoritäten nicht immer mit Beifall und Erfolg sich geäussert haben. Aber durch den Widerspruch wird die Wahrheit gefunden und bewährt, und es ist immerhin schon etwas geleistet, wenn durch mangelhaft bewiesene Sätze die Kräfte Besserer herausgefordert werden, das Richtige zu finden.

Der Ausleger des Hamlet wird sich daher an die ihm ganz besonders drohende Kritik Lessing's nicht kehren dürfen, seine Arbeit enthalte viel Gutes und Neues, nur dass das Neue nicht gut und das Gute nicht neu sei, und dies um so weniger, als die auffallendsten Verirrungen der bisherigen Auslegung wol aus dem Bestreben, etwas Neues zu bringen, hervorgegangen sein mögen. Im Uebrigen

lässt sich das verhältnissmässig geringe Maass des bisher auf diesem Felde erzielten Erfolges wol darin suchen, dass die Erklärer meist zu viel von der eignen Anschauung, zu viel der philosophischen Speculation herzugebracht und zu wenig aus dem Dichter selbst und seiner Zeit heraus erklärt haben; sie haben oft viel Gutes und Schönes gesagt, aber ob Shakespeare dies gemeint und sagen gewollt, ist mehr als zweifelhaft geblieben, und man möchte solchen Erklärungen gegenüber allerdings jenen Ausspruch eines englischen Beurtheilers adoptiren: 'dass Shakespeare selbst keine regelrechte Abhandlung über Hamlet hätte schreiben können, wäre er auch ein ebenso grosser Kritiker als Poet gewesen; ein so ideales und dennoch wieder so reales Gebilde hätte nur durch die Farben der Poesie Schatten und Licht gewinnen können[1].' Wenn aber jene als richtig bezeichnete Richtung befolgt wird, so finden wir noch recht viel zu thun, und wie dankbar ein solches Streben ist, beweist die erst in den letzten Jahren von Tschischwitz[2]) gemachte, äusserst werthvolle Nachweisung, welchen Einfluss die Philosophie des Giordano Bruno auf Shakespeare und namentlich dessen Hamlet gehabt, sowie seine Ausführungen über den Zusammenhang einzelner Schöpfungen und Ausdrücke Shakespeare's mit germanischer Mythe und den darauf basirenden Volksanschauungen. Auch in der Textemendation und der speciellen Exposition einzelner Scenen hat er manches Neue und Gute geliefert.

In der Hauptsache wird nun zwar über die Auffassung des Hamlet und der darin enthaltenen dichterischen Idee schwerlich Etwas gesagt und gefunden werden, wodurch dieselbe ganz verändert oder in neue Bahnen gelenkt werden könnte. Der Widerspruch der jetzt gangbaren Ansichten beruht auch mehr auf dem grösseren oder geringeren Betonen und Hervorheben der einzelnen im Gedicht ge-

---

[1]) Shakespeare's Frauengestalten von Mrs. Jameson. Uebersetzt von L. Schücking. Bielefeld, 1840. S. 144. Es mag sein, dass Shakespeare das, was er als Dichter darstellen konnte, gar nicht oder nicht so wirksam als ein Andrer hätte wiedergeben können, ebenso wie ein trefflicher Bildhauer die gelungenste von ihm gebildete Figur nicht malen könnte, wenn er nicht zugleich Maler ist. Darüber, ob Hamlet's Charakter nicht anders als im Wege der Poesie dargestellt werden kann, wird sich natürlich sehr streiten lassen.

[2]) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. Hamlet, vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert. II. Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakespeare's. Halle, Barthel. 1868.

Tschischwitz, Shakespeare's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt und *erklärt*. Nebst historischen Erläuterungen. I. Hamlet. Halle, Barthel 1869.

botenen Anschauungen, der richtigen Stellung derselben und dem Umfang, in welchem sie zur Geltung gebracht werden, weniger auf der Production unrichtiger Behauptungen, obwohl allerdings auch solche mit unterlaufen. Die Aufgabe des Erklärers wird daher jetzt hauptsächlich in der gehörigen Sichtung und Vertheilung des schon Gefundenen bestehen, und wird ihm Benutzung der Vorarbeiten und Mangel an Originalität nicht zum Vorwurf gereichen. Freilich würde seine Aufgabe auch wieder ins Ungeheure steigen, wenn er das ganze brauchbare Material vollständig in diesem Sinne benutzen und verarbeiten wollte, und es kann namentlich hier selbst von vortrefflichen bisherigen Leistungen nicht entfernt alles Erwähnung oder Benutzung finden, es soll gewissermaassen nur das trockne Gerippe des lebensvollen poetischen Gebildes, mit welchem uns der Dichter in seinem Hamlet beschenkt hat, gegeben und können nur hier und da einige speciellere Bemerkungen beigefügt werden. In der That bedarf es auch namentlich beim Hamlet zunächst der richtigen Herstellung des Gerippes, wenn die ganze Erscheinung und die Bewegungen der Gestalt richtig verstanden werden sollen. Leider hat die Auslegung bisher nur zu oft den entgegengesetzten Weg eingeschlagen, indem sie das Verständniss so zu sagen am Fleisch und an der äussern Farbe zu gewinnen suchte.

Soll ich nun zunächst mit kurzen Worten die unserer Tragödie zu Grunde liegende Idee oder Absicht des Dichters bezeichnen, so kann ich solche nicht als einen bestimmt formulirten Satz, den ich überhaupt in keinem Werke Shakespeare's in dieser Art suchen möchte, sondern nach Gervinus'[1]) Vorgange nur so bezeichnen, dass uns der Dichter eine Verherrlichung der handelnden Natur, der Thätigkeit des Menschen aus dem Bilde des Gegentheils geben wollte. Von diesem Gesichtspunkte aus gestaltet sich allein, oder

---

[1]) Gervinus, Shakespeare. Leipzig, 1849. Bd. 3, S. 281. Gervinus drückt sich (S. 279) auch noch etwas länger und so vortrefflich aus, dass es mir gestattet sei, noch folgende Worte von ihm anzuführen:

'Der Dichter hat sich die glänzende Aufgabe gestellt, die ungeheure Kluft zu schildern, die zwischen Pflichtgefühl und Erfüllung, zwischen Wollen nnd Thun, zwischen Einsicht und Entschluss, zwischen Entschluss und That gelegen ist. Er ist beschäftigt, das Verhältniss zu entwickeln einer schönen Seele zu einem grossen Charakter, der gefühlig-geistigen zu der praktischen Natur, der intellectuellen Stärke zu der handelnden Kraft. Er zeigt uns, wie unter der einseitigen Bildung des Geistes die wirkende Seite unserer Natur gelähmt und gebunden wird, wie die feinste Cultur des Gemüthes ohne Frucht für die Thatkraft ist, wenn die Bildung des Willens versäumt wird; wie die Beschäftigung mit der innern Welt von der äussern entfremdet und ablenkt, den Schatten Wesen giebt und einen Nebel über das Wirkliche breitet u. s. w.'

wenigstens am natürlichsten, die Schöpfung des Dichters zu einem harmonischen Bilde, in welchem alle Gestalten mit allem Beiwerk zur vollen Geltung kommen und doch dabei die Wirkung der andern Figuren, und besonders des Hauptcharakters erhöhen.

Ich muss aber, um zur Rechtfertigung des Gesagten zu gelangen, auf Shakespeare's ganze Lebensanschauung zurückgehn. So sehr es auch bestritten ist, dass sich solche überhaupt aus seinen Werken erkennen lässt, so werden wir doch bei dem Versuche dazu berechtigt sein, den Satz aufzustellen, dass er eine Hauptaufgabe des Menschen in der harmonischen Ausbildung und angemessenen Anwendung seiner Kräfte gesehn hat. Damit ist freilich Alles und auch wieder Nichts gesagt, und es sieht nicht viel anders aus, als wenn man dem beginnenden Maler die Lehre giebt, er solle die richtige Farbe auf den richtigen Fleck setzen, oder wenn jener Fechtmeister des Molière[1]) sagt, 'das ganze Geheimniss der Fechtkunst besteht nur in zwei Dingen, zu treffen und nicht getroffen zu werden, und es ist unmöglich, dass das Letztere geschieht, wenn Ihr den Degen des Gegners von der Linie Eures Körpers abzuwenden versteht, was allein durch eine kleine Handbewegung nach rechts oder links bewirkt werden kann'. Mit allgemeinen Sätzen dieser Art ist also noch nichts ausgerichtet, doch es kann davon ausgegangen werden, um die Stellung des Besonderen klar zu machen. Die Anwendung der Kräfte äussert sich als Thätigkeit, und diese, selbst gesteigert zum Thatendrang, hat Shakespeare ganz besonders verherrlicht. Man betrachte nur, mit welcher Vorliebe er seine thatkräftigen Charaktere, einen Percy, Heinrich V, Coriolan darstellt und berücksichtige nebst vielen andern ähnlichen folgende Stellen:

Hamlet (A. 4, Sc. 4 v. 36)[2]):
Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

Maass für Maass I, 1 v. 30:
Du selbst und Dein Talent
Sind nicht Dein eigen, dass Du Dich verzehrst

[1]) Molière, le bourgeois gentilhomme. II, 2.

[2]) Die Citate gebe ich überall nach der Globe Edition, beim Hamlet nach der in der Eintheilung damit übereinstimmenden, oben citirten Ausgabe von B. Tschischwitz, Halle, Verlag von E. Barthel, 1869.

Für Deinen eignen Werth, den Werth für Dich;
Der Himmel braucht uns, so wie wir die Fackeln,
Sie leuchten nicht für sich. Wenn unsre Kraft
Nicht strahlt nach aussen hin, wär's ganz so gut,
Als hätten wir sie nicht. Geister sind schön geprägt
Zu schönem Zweck; noch leiht jemals Natur
Den kleinsten Scrupel ihrer Trefflichkeit,
Dass sie sich nicht, als wirthschaftliche Göttin,
Den Vortheil eines Gläub'gers ausbedingt,
So Dank wie Zinsen.

Derselbe Gedanke wird noch nachdrücklicher und mit einer weit über das Dramatische hinausgehenden und schon in das Didactische fallenden Ausführlichkeit in Troilus und Cressida (II, 3 v. 125—130, 143—147. III, 3 v. 96—137, 145—189.) behandelt, so dass wir hier ganz besonders eigne Anschauungen des Dichters vermuthen können. Auch dort ist ausdrücklich wiederholt:

Niemand sei Herr von irgend einem Ding — —
Bis er's als Gabe Andern mitgetheilt etc.[1])

Ein Cardinalpunkt der Lebensweisheit Shakespeare's ist ferner das Maass halten, das Vermeiden jeder Uebertreibung, da sonst alles in das Gegentheil umschlagen kann. Daraus ergiebt sich jene Doppelseitigkeit seiner Natur, die in jedem Dinge seine Kehrseite, in dem Guten das Böse, in dem Bösen das Gute zu erblicken wusste und sich in dem von Hamlet ganz charakteristisch für ihn mit dem Denken in Bezug gesetzten Satze kennzeichnet 'nichts ist an sich gut oder

---

[1]) Unser Göthe soll nach Emerson die entgegengesetzte Anschauung gehabt haben. In den 'Representative Men, seven Lectures' heisst es unter Göthe (Emerson über Göthe und Shakespeare, übersetzt von Herrman Grimm. Hannover, 1857. S. 38): 'Seine Selbstbiographie unter dem Titel: 'Wahrheit und Dichtung' ist die Verkörperung eines Gedankens, welcher heutzutage durch die Vermittlung des deutschen Geistes der Welt geläufig ist, für England aber, das alte wie das neue, zur Zeit, als das Buch erschien, etwas Neues war: dass ein Mann nur seiner Bildung wegen auf der Welt ist; nicht um dessentwillen, was er vollbringen kann, sondern was in ihm vollbracht werden kann. Die Rückwirkung der Dinge auf den Menschen ist das allein nennenswerthe Resultat des Lebens.' Damit hat Emerson wol zu viel gesagt. Die Selbstbiographie Göthe's soll allerdings selbstverständlich die Einwirkungen der Aussenwelt auf ihn darstellen, aber sein Hauptwerk, der Faust, läuft doch grade in Uebereinstimmung mit den obigen Shakespeare'schen Aussprüchen darauf hinaus, dass das Wissen an sich keine Befriedigung gewährt, dass der Mensch solche erst in der Anwendung, im Schaffen für Andre findet. Für die Neuzeit ist der Weg vom Wissen zum Wirken durch die Buchdruckerkunst breit und bequem geworden; es erscheint daher bedeutungsvoll, dass der Faust der Sage mit dem Jünger Gutenbergs mitunter identificirt worden ist.

böse' (A. 2, Sc. 2, 255)[1]). Die Widersprüche, welche sich in der menschlichen Natur finden und welche durch jene harmonische Ausbildung vermittelt werden sollen, können unendlich mannichfaltig sein. Shakespeare umfasst sie hauptsächlich mit zwei Bezeichnungen, 'Blut' und 'Urtheil' und versteht unter Ersterer die Leidenschaften und natürlichen Triebe, unter Letzterer die intellektuellen Kräfte des Menschen, welche die Leidenschaften zügeln und dem Naturtrieb und der Naturkraft die gehörige Richtung geben sollen. Nach unserer Eintheilung der Seelenkräfte in Verstand, Empfindung und Wille betrachtet, würde das 'Urtheil' Shakespeare's dem Verstand, Wille und Empfindung aber dem 'Blut' entsprechen, mit der Modification, dass jede Kraft, so weit sie Product der Ausbildung ist, wieder unter 'Urtheil', so weit sie ursprünglich ist, wieder unter 'Blut' gehört. Wir kommen damit auf denselben Gegensatz zwischen Cultur und Natur, welcher auch unsern Schiller so beschäftigt hat und dessen Vermittelung die Hauptaufgabe der Erziehung des Menschen ist. Alle diese Gegensätze treten auch in unserer Tragödie bedeutungsvoll hervor. Es ist hier besonders interessant, auch für das Verständniss wichtig, einzelne Stellen, worin die erwähnten Bezeichnungen in Shakespeare vorkommen, zu vergleichen. Ich führe nur die folgenden und dann einige Citate an.

Natur verlangt ihr Recht, der scharfe Dorn
Wird gleich der Jugendrose mit gegeben;
Die Leidenschaft quillt aus des Blutes Born,
Natur bewährt am treusten ihre Kraft,
Wo Jugend glüht in starker Leidenschaft.
Ende gut Alles gut I, 3, 135.

Blut du behältst dein Recht.
(Blood, thou art blood).
Maass für Maass II, 4, 15.

Einsicht kann zeitweis wohl den Willen fesseln,
Doch waltet Leidenschaft, so schärft gar oft
Verstand die Neigung, die er abzustumpfen hofft.

O Neigung, stets bist du dem Urtheil feind!
Der Gaumen wird das, was ihm schmeckt, geniessen,

---

[1]) Ebenso sagt Portia im Kaufmann von Venedig (V, 1, 99): 'Nichts ist ohne *Rücksicht gut.'* Man vergleiche ferner den Monolog des Lorenzo in Romeo und Julia *(II, 3 v. 9—30)*, dann Heinrich V, A. 4, Sc. 1, v. 4—12, 18—23.

Ruft gleich Vernunft: 'du wirst es theuer büssen.'
Der Liebenden Klage 159. 166.

Meine Wahl
Hängt von der Leitung meines Willens ab,
Mein Wille wird entflammt durch Aug' und Ohr,
Zwei wackre Lootsen durch die schroffen Klippen
Von Will' und Urtheil.
Troilus und Cressida II, 2, 61.

Hamlet I, Sc. 2 v. 5, Sc. 4 v. 54—56. II, Sc. 1 v. 34. III, Sc. 1 v. 84, 85. Sc. 2 v. 73, 74, Sc. 4 v. 69, 70, 86. Othello I, 3, 321—340. Viel Lärmen um Nichts II, 3, 170.

Ist nun das Gleichgewicht der Kräfte nicht vorhanden, so treten ungen im Organismus ein, deren Folgen um so verderblicher en, je bedeutender dessen Kräfte sind. Selbstverständlich ist ie Leidenschaft, durch deren Prävalenz die äusserlich auffallend- Störungen hervortreten, und sie ist daher vorzugsweise der nstand des Tragödiendichters. So ist es auch bei Shakespeare t eine hervorstechende in verschiedenen Personen und auf die igfaltigste Weise zur Anschauung gebrachte Leidenschaft, wo- h der tragische Effect herbeigeführt wird. In unserer Tragödie namentlich in der Person des Helden findet das Umgekehrte , indem da das Zurückbleiben der natürlichen und das Vor- chen der intellectuellen Kräfte dargestellt ist, was allerdings ausschliesst, dass dieses Missverhältniss wieder zu leidenschaft- n Erregungen führt. Schon deshalb ist das Stück seiner ganzen ge nach eine ungewöhnliche Tragödie und der Held ein unge- licher Charakter. Er ist ein Ideal und wieder die Kehrseite Ideals, welches der Dichter hat aufstellen wollen. Er ist mit schärfsten Verstande, tiefem und zartem Gefühl und einer en Phantasie von der Natur ausgestattet und durch Ausbildung diese Gaben auf das Höchste gesteigert, aber bei allen glän- en Eigenschaften, sittlichen und geistigen Vorzügen fehlt es ihm an der nöthigen Harmonie derselben; die Willens- und That- steht hinter den andern Kräften zurück und so wirken jene üge schädlich. Er gewährt daher das Bild eines unharmonischen, khaften Organismus und nur aus diesem lässt sich, wie die nach- nde Darstellung ergeben soll, der Gang der Handlung wie die e Dichtung befriedigend erklären.

Das eben Gesagte führt von selbst auf eine Stelle im Kaufmann Venedig, welche durchgängig eine nahe Anwendung auf Hamlet

gestattet und zugleich ein gutes Stück Shakespeare'scher Lebensweisheit enthält. Ich meine das folgende Gespräch im ersten Act (Sc. 2, 5—25):

'*Nerissa.* Nach Allem, was ich sehe, sind die eben so krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmässiges Loos, im Mittelstande zu sein. Ueberfluss kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger.

Portia. Gute Sprüche und gut vorgetragen.

Nerissa. Gut befolgt, wären sie besser.

Portia. Wäre thun so leicht als wissen, was gut zu thun ist, so wären Kapellen Kirchen geworden und armer Leute Hütten Fürstenpaläste. Der ist ein guter Prediger, der seine eigenen Ermahnungen befolgt; — ich kann leichter Zwanzig lehren, was gut zu thun ist, als einer von den Zwanzigen sein und meine eigenen Lehren befolgen. Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen, aber eine hitzige Natur springt über eine kahle Vorschrift hinaus. Solch ein Hase ist Tollheit, der junge Mensch, dass er wegspringt über das Netz des Krüppels, guter Rath. Aber dies Vernünfteln hilft mir nicht dazu, einen Gemahl zu wählen. O über das Wort wählen!'

Das letzte von der Portia gebrauchte Bild kehrt sich bei der Anwendung auf Hamlet um. Bei ihm ist der Naturtrieb, der Hase, lahm, und der ihm nachstellt, das 'Urtheil', ist kein Krüppel, sondern ein kräftiger Riese, ein Hercules, welcher die schnellfüssige Hirschkuh einholt und ihr auf den Fuss springt. Das Netz der erwägenden Reflexion, welches er gestellt hat, ist so hoch und fest, dass der arme Hase, welcher an demselben herumläuft, sich darin verwickelt und es nirgends zu überspringen vermag. In der That ist der Weg vom Denken zum Handeln ein Sprung, welchen Hamlet nicht finden kann, denn das blosse Denken führt nie zur That, sondern muss abgebrochen werden, um der That Platz zu machen. Vischer[1]) hat dies ausführlich und überzeugend in der Anwendung auf Hamlet dargethan, nur muss man, um ihn recht zu verstehen, die Ueberlegung einer eigentlichen That, nicht jedes geringfügige Thun des Menschen im Auge haben. Seine Aufstellung ist von Hebler[2]), wie dieser selbst sagt, ergänzt und weitergeführt, nicht widerlegt worden, wie von manchen Seiten behauptet worden ist.

---

[1]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, 2. Heft. Stuttgart, 1861. S. 109 ff. Sein *Aufsatz* im Jahrbuch II., S. 132, 141 ff.

[2]) C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare. Bern, 1865. S. 124.

Doch wie kann, so fragen wir mit Recht, die Darstellung einer ıangelhaften Organisation, einer Abnormität Gegenstand einer Traödie sein, wo bleibt die tragische Schuld, wenn der Held nur in 'olge eines Naturfehlers so handelt oder vielmehr nicht handelt, ie unser Drama es darstellt. Auch darauf giebt uns der Dichter lie Antwort: die fehlerhafte Naturanlage kann einerseits unterdrückt der wenigstens gemässigt werden, andrerseits wird sie durch Pflege, adurch, dass ihr nachgegeben wird, immer mächtiger und gefährlicher. Hamlet sagt selbst (A. 4, Sc. 4 v. 168):

Die Uebung kann
Fast das Gepräge der Natur verändern[1]),
Sie zähmt den Teufel oder stösst ihn aus
Mit wunderbarer Macht.

Hamlet spricht ferner (A. 1, Sc. 4 v. 24) von 'dem Naturmaal, das den Menschen schändet, sei's von Geburt, worin er schuldlos, — sei es durch das Ueberwuchern einer schlechten Eigenschaft, oder durch Angewöhnung', er deutet also damit an, dass für das Ueberhandnehmen des Fehlers der Mensch verantwortlich wird. Denn mit dem Körper wachsen, wie in A. I, Sc. 3 v. 11 gesagt ist, auch die Leidenschaften und Seelenkräfte. Der Mensch wird dadurch zu der Pflicht nach Selbsterkenntniss zu streben geführt, und auch Hamlet ist davon durchdrungen, wie seine Monologe und einzelne Aeusserungen ergeben, wie z. B.: (A. 5, Sc. 2 v. 146) 'einen Menschen aus dem Grunde ennen, hiesse sich selbst kennen', worin zugleich die Schwierigkeit ieser Selbsterkenntniss betont wird. In der That scheint auch amlet den kranken Fleck in seiner Anlage und die Anwendung ner Worte, die er so eindringlich seiner Mutter zu sagen wusste, f sich selbst nicht gefunden zu haben und er erinnert so wieder an ne Worte der Portia vom Prediger und an jenes Gleichniss des 'igen Meisters aller Weisheit vom Splitter im Auge des Nächsten. hat seiner Neigung zum Denken und Studiren nachgegeben und ist zur vorherrschenden, einseitigen und deshalb, namentlich bei

[1]) An einer andern Stelle wird allerdings ziemlich das Gegentheil ausgesprochen, der Verlorenen Liebes-Mühe sagt nämlich Biron (I, 1, v. 152: 'Denn jeder Mensch ist it Leidenschaften (affects) geboren, die nicht durch Gewalt, sondern durch besondre Gnade meistert werden.' Die Stelle spricht aber von den natürlichen, berechtigten Neigunn, auch wird der Mensch bei aller Gnade immer das Seinige zu der Bemeisterung un müssen, überdies ist zu bedenken, dass Biron etwas von einem Schwätzer und chwadroneur ist. Der Ausspruch rührt auch aus der früheren Zeit des Dichters her; llten etwa die eignen Jugendverirrungen und das Bewusstsein davon mitgesprochen aben?

seiner Lebensstellung, fehlerhaften geworden. Dadurch tritt er in eine interessante Parallele mit dem König in der Verlornen Liebes-Mühe, einem Stücke, welches zwar der Vollendung nach, aber schwerlich in Bezug auf den ersten Entwurf älter als Hamlet ist. Dasselbe behandelt bekanntlich ebenfalls eine ungesunde, vom practischen abgewendete, wenn auch im Grunde genommen wohl nicht ernsthafte Neigung zum Studiren und mit Bezug darauf sagt Biron (A. 1, Sc. 1 v. 143):

So schiesst das Studium immer über's Ziel;
Weil es studirt zu haschen, was es wollte,
Vergisst es auszurichten, was es sollte[1]).

Diese Worte passen ganz auf Hamlet und die ihn von vornherein treffende Verschuldung[2]). Seine Lebensaufgabe war offenbar, sich auf den Thron vorzubereiten, auf welchen er jedenfalls, namentlich aber bei Lebzeiten seines Vaters, Aussicht hatte. Es kann im Grunde genommen dahin gestellt bleiben, wie nahe oder wie entfernt diese Aussichten waren, doch hat Shakespeare auch hier grade so viel und so wenig darüber gesagt, als es das Interesse des Stückes erfordert. Nach allen darin enthaltenen Andeutungen und namentlich nach Hamlet's eigener Aeusserung (V, 2, 65) ist Dänemark, wie Friesen überzeugend erörtert hat[3]), ein Wahlreich und Hamlet zwar von seinem Stiefvater verdrängt worden, aber in einer formell-berechtigten Weise. Unsere Theilnahme für Hamlet würde offenbar geschwächt werden, wenn er sich als vollständig berechtigter Thronfolger widerstandslos hätte von der Regierung ausschliessen lassen, während es andererseits ein schöner Zug ist, dass er die eigenen Hoffnungen hinter der auferlegten Pflicht offenbar zurückstellt. Jedenfalls aber hatte Hamlet auch nach der Heirath der Mutter Aussicht

---

[1]) Aehnlich sagt Polonius, doch in Anwendung auf Erkenntniss des Einzelnen:

Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
Mit unsrer Meinung über's Ziel zu gehn,
Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
An Vorsicht ist.

Den Werth des Studirens berührt ferner Shakespeare gleich im Anfang seiner Zähmung der Zänkischen (I, 1, v. 1—41. Sc. 2, v. 50—52), wo er mit einer gewissen Jugendfrische den Wissensdrang verherrlicht, aber auch der einseitigen Abwendung vom praktischen Leben und vom Lebensgenuss entgegentritt. Die Stelle ist um so interessanter, als wir in Lucentio den jungen Shakespeare, wie er in London seiner ruhmvollen Laufbahn entgegen geht, wieder erkennen möchten.

[2]) Auch Prospero im Sturm hatte dieselbe Schuld.

[3]) Freih. v. Friesen, Briefe über Shakespeare's Hamlet. Leipzig 1864. S. 202 ff. — *Ebenso* Elze, Shakespeare's Hamlet. Leipzig 1857. S. 122.

auf den Thron und es war gewiss nicht die geeignetste Vorbereitung darauf, wenn er wieder nach Wittenberg ging. Im richtigen Gefühle dessen, nicht bloss aus der natürlichen Antipathie, welche er als reiner Genussmensch gegen Wittenberg hatte, verlangt daher auch Claudius, dass Hamlet am Hofe bleiben sollte. Denn Gelehrsamkeit ist offenbar keine Regententugend und das Wissen hat nach Shakespeare's Anschauung, wie die oben citirten Stellen ergeben, an sich keinen Werth, sondern nur als Gabe Andern mitgetheilt. Wo eine solche Mittheilung nicht Statt findet, hat das Studium den Charakter einer Liebhaberei, die sich der Mensch nur dann gestatten darf, wenn keine bestimmten Anforderungen an ihn gestellt werden. Demgemäss haben die vorzugsweise practischen Juden in ihrer Ethik, den Sprüchen der Väter, sogar folgenden Satz des Rabbi Jehuda des Fürsten (Perek 2): 'wer nur Gelehrter ist, ohne sich einem bestimmten Berufe zu widmen, kommt zum Verderben und verfällt in Sünden'.

Hamlet ist also schon in Bezug auf seine Ausbildung nicht ohne Schuld und bleibt es also auch in Rücksicht auf die besondere ihm gestellte Aufgabe, wenn er ihr in Folge dessen nicht gewachsen ist. Auch werden noch mehrere einzelne Züge hervortreten, die ihm als Schuld angerechnet werden müssen. Ueberhaupt aber ist Schuld und Naturfehler bei ihm in engem Zusammenhange, die Schuld liegt, wie Vischer[1]) es schön ausdrückt, 'in jenem Zwielichte, in welches jeder echt tragische Dichter die Schuld seines Helden stellt. Wir sollen Hamlet zürnen, wir sollen ihn aber auch bemitleiden und wir sollen nicht wissen, welches von beiden wir mehr thun sollen, wir sollen in jenen dunkeln Grund blicken, wo verantwortliche Freiheit und unüberwindliche Naturschranke des Charakters sich geheimnissvoll in einander schlingen'.

Betrachten wir nun das Verhalten Hamlet's seiner Aufgabe gegenüber, so werden wir sehr bald den Grund von dem Nichterfüllen derselben in jener fehlerhaften Charakterbildung finden. Nachdrücklicher und zugleich poetischer konnte jene Aufgabe nicht zur Anschauung gebracht werden, als wie es der Dichter durch das unmittelbare Geheiss des Geistes geschehen lässt. Dabei ist nicht zu übersehen, dass Shakespeare mit offenbarer Absicht jeden Glauben an eine Täuschung durch die Gegenwart muthiger Kriegsmänner und des ruhigen, aufgeklärten Horatio ausschliesst[2]).

---

[1]) Vischer, Kritische Gänge. 2. Heft, S. XVI.

[2]) Die poetische Berechtigung der Erscheinung des Geistes ist schon durch Lessing als endgültig festgestellt anzusehn. Dass Shakespeare auch hierbei ganz auf dem Boden seiner Zeit steht und den Anschauungen derselben folgt, hat Tschischwitz (Shakespeare-

Der Inhalt der Aufforderung des Geistes ist nun bloss der: 'räche meinen Tod' (I, 5, 25), ferner 'wenn du Natur in dir hast, leide es nicht' (I, 5, 81), offenbar meint er, dass der Mörder im Besitz des geraubten Thrones und der Gemahlin bleibt, — endlich 'doch wie du auch dies ausführst, beflecke nicht deine Seele', unternimm nichts gegen deine Mutter und überlasse sie ihrem Gewissen. Grade diese Unbestimmtheit mit welcher die Aufgabe gestellt, und das Wie der Ausführung ganz der Ueberlegung anheim gegeben ist, erschwert es Hamlet so sehr, dieselbe zu erfüllen.

Ganz zutreffend ist von Rossmann im Jahrbuch Bd. 2, S. 333 ausgeführt, dass Hamlet seine Aufgabe von drei Standpunkten aus auffassen konnte, von dem der Blutrache, dem der göttlichen Gerechtigkeit und dem der Staatsstrafe und dass der Letztere der richtigste gewesen wäre. Grade diesen aber hat Hamlet nicht eingenommen, sondern sich auf die beiden andern gestellt. Nach seinen Aeusserungen zwar, namentlich in dem während des Gebets des Königs gesprochenen Monologe (III, 3 v. 75, 84, ferner A. 1, 5 v. 31. A. 2, 2 v. 610, 612) verfolgt er nur einen Act der Blutrache, diesem ist jedoch seine Natur und sein sittliches Denken entgegen und es wird ihm grade das am schwersten, was dem gewöhnlichen Menschen das natürlichste und leichteste gewesen sein würde. Er stellt sich daher auch auf den zweiten Standpunkt und denkt daran, sich zum Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit zu machen, wenn er sagt (V, 2 v. 10):

Dass eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen —

und wenn er sich überhaupt zu Anfang des Stücks (A. I, 5, 188) berufen hält, die aus den Fugen gegangene Welt wieder einzurichten und dann wieder gegen das Ende hin alles der Vorsehung anheim giebt. Man kann zwar mit Rossmann darin eine Ueberhebung und eine tragische Schuld Hamlet's finden, wenn auch jedenfalls nicht

---

Forschungen I, S. 45 ff., 219) nachgewiesen, nur kann ich das, was er S. 99 von der nekromantischen Kunst Hamlet's, seinem Bewusstsein von Macht über das Geisterreich sagt, nicht für gerechtfertigt halten. Ausser den mehreren Stellen im Hamlet, (I, 1, 165; 4, 56; 5, 166; II, 2, 387) worin der Glaube an Wunder behandelt ist, dürfte als besonders bezeichnend für Shakespeare's Ansicht in dieser Richtung noch folgende erscheinen. Lafeu sagt in Ende gut Alles gut (II, 3, 1): 'Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr, und unsere Philosophen sind dazu da, die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, dass wir mit Schrecknissen Scherz treiben, und uns hinter unsere angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten.'

ie einzige und nicht den Schwerpunkt des ganzen Dramas. Vielmehr ist dieser wie schon angedeutet hauptsächlich in der Natur Hamlet's zu suchen. Wie sehr diesem die Aufgabe widersteht, zeigt sich gleich im Anfang, als sie ihm gestellt wird, ja selbst noch vorher. Es ist sehr bezeichnend, dass er noch ehe er den Mörder kennt, auf Schwingen des Denkens und der Gedanken *(as swift as meditation or the thoughts of love)* zur. Rache eilen will (I, 5, 29). Dann nach der Mittheilung bewegt er sich in springenden Empfindungen und unnatürlichen Entschliessungen. Er will alle Lieblings-Erinnerungen von der Tafel seines Gedächtnisses weglöschen und findet schon eine Art verzweifelter Befriedigung darin, dass er die Schurkerei des Königs der Schreibtafel anvertraut. Darauf bricht er in krampfhafte Lustigkeit und in Jagdrufe aus, — offenbar nicht oder wenigstens nicht bloss um die Freunde irre zu führen, — kann sich aber nicht entschliessen, diesen das Gehörte mitzutheilen, wozu er (v. 55) schon Willens zu sein scheint. Gewiss wäre eine solche Mittheilung zunächst das Zweckmässigste gewesen, was er thun konnte, mindestens an Horatio, auf den er sich verlassen konnte, dem er auch später das Geheimniss mittheilt. Auch bei den Andern hätte ein hier gezeigtes Vertrauen ihm dazu dienen können, dieselben näher an sich zu ketten, sich eine Partei zu bilden und den Beweis für das Verbrechen zu verstärken. Statt dessen zieht sich Hamlet ganz auf sich selbst zurück, hält die Gefährten durch den auferlegten Schwur von sich ab und beschliesst gleich sich wahnsinnig zu stellen. Schon der Entschluss dazu hat etwas Furchtbares und ist ein Beweis von der innern Zerrissenheit, welche damals schon in Hamlet herrschte. Der Dichter hat das Entsetzliche, welches in der Situation Hamlet's und seiner in Folge dessen nothwendig eintretenden völligen Isolirung liegt, wieder dadurch gemildert, dass Hamlet offenbar eine gewisse Befriedigung darin findet, mit Erfolg eine Rolle zu spielen (was sich namentlich in seiner Aeusserung nach dem Schauspiel A. 3, Sc. 2 v. 386 zeigt) und dass er ferner die Narrheit wie Probstein als ein Stellpferd braucht, um dahinter seinen Witz abzuschiessen[1]) und den von ihm verachteten Hofleuten bittre Wahrheiten zu sagen. Wie von einzelnen Auslegern der Wahnsinn Hamlet's als ein Act der Klugheit und eine zweckmässige Maassregel hat angesehn werden können, ist selbst bei dem in der Quelle gegebenen Vorbilde nicht recht begreiflich; es ist klar, dass es Hamlet bei diesem Verhalten fast unmöglich wurde, sich Anhänger zu gewinnen, das Vertrauen

[1]) Wie es Euch gefällt. V, 4, 111.

des Volkes zu erwerben und die Aussicht auf den Thron zu behalten. Ebenso wurde dem König darin ein Mittel geboten, gegen Hamlet vorzugehn und ihn unschädlich zu machen, welches er dann auch, allerdings später als er konnte, und nur mit augenblicklichem Erfolge benutzt hat.

Mit diesen weitläuftigen und unzweckmässigen Anstalten hängt ein andres wesentliches Moment der Verschuldung Hamlet's zusammen, die Verzögerung des weiteren Handelns, welche allerdings hauptsächlich aus seiner vorherrschenden Neigung zum Reflectiren hervorgeht, ein Causalzusammenhang, den Shakespeare in sehr vielen Stellen hervorhebt, von denen ich nur die folgenden anführe.

Bängliches Erwägen
Ist schläfrigen Verzuges blei'rner Diener.
Richard III, IV, 3, v. 51.

Unsre Zweifel sind Verräther
Und lassen uns die Güter, die wir sonst erreichten,
Verlieren, weil wir den Versuch gescheut.
Maass für Maass I, 4, v. 77.

Wer klügelnd abwägt und dem Ziel entsagt,
Weil er vor dem, was nie geschehn, verzagt,
Erreicht das Grösste nie.
Ende gut Alles gut I, 1, v. 239.

Am Stirnhaar lass den Augenblick uns fassen,
Denn wir sind alt und unsre schnellsten Schlüsse
Beschleicht der unhörbare leise Fuss
Der Zeit, eh' sie vollzogen sind.
Ende gut Alles gut V, 3, v. 39.

Nie wird der flücht'ge Vorsatz eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit. Von Stund' an nun
Sei immer meines Herzens Erstling auch
Erstling der Hand. Und den Gedanken gleich
Zu krönen, sei's gethan, so wie gedacht.
Macbeth IV, 1, v. 146.

Auch in Hamlet ist der schwächende Einfluss der Zeit auf den Willen von dem König im Schauspiel (III, 2, 196—223) ausführlich erörtert und dem dort Gesagten entsprechend sagt Horatio (V, 2, v. 404):

Lasst uns dies
Sogleich verrichten, weil noch die Gemüther
Der Menschen wild sind.

In Folge jener Zögerung Hamlet's sind vom ersten zum zweiten Act zwei Monate verlaufen, ohne dass er in Verfolgung seiner Aufgabe weiter gerückt wäre, oder auch nur einen festen Plan dafür gefasst hätte, wie dies aus dem Monolog am Schluss des zweiten Acts hervorgeht. Dieser Monolog und der Gang desselben ist so charakteristisch für Hamlet und ein so klarer Beweis für das über seine mangelhafte Natur Gesagte, dass ich etwas näher darauf eingehn muss. Er schilt sich darin zunächst in Folge der Vergleichung mit dem Schauspieler, welcher in einer blossen Fiction die Seele nach seiner Vorstellung zu einer naturwahren Darstellung zwingen könne, so dass seine ganze Erscheinung der innern Empfindung *(conceit)* nachkomme, — wieder eine Hindeutung auf die nöthige Harmonie zwischen Wollen und Thun. Hamlet stellt dann die eigenen wirklich vorhandenen Antriebe zur Rache daneben und nennt sich einen Schurken, einen Träumer, der für seinen Vater nichts sagen könnte, — naturgemäss hätte er doch gesagt: nichts thun könnte —, der sich selbst alles gefallen liesse, darauf ergeht er sich in Schimpfreden gegen den König und auch wieder gegen sich selbst, weil er sein Herz nur mit Worten und Flüchen entladen könne. Dann rafft er sich wieder auf und sagt: 'wohlan, mein Kopf' und es folgt hierauf der schnell gefasste Plan, den König durch das Schauspiel zu prüfen: 'wenn er nur zuckt, so weiss ich meinen Weg'; der Verlauf der Handlung ergiebt aber, dass er ihn gar nicht weiss. Er giebt nun als Grund seines Anschlags an, dass der Geist, den er gesehn, vielleicht ein Trugbild gewesen, das bei seiner Schwachheit und Melancholie ihn getäuscht haben könne. Dieses Motiv ist offenbar nur halb wahr und sein Plan ebenso dem instinctiven Widerwillen gegen die entscheidende That und dem Bemühen eine verzögernde Maassregel zu finden, als nachträglichen Bedenken über die Erscheinung des Geistes zuzuschreiben, den er doch früher für ein ehrliches Gespenst gehalten hatte.

Der ganze Gedankengang des Monologs zeigt also eine krankhafte Geistesbeschaffenheit und das bereits bezeichnete Zurücktreten des Willens hinter dem Gedanken, es wird aber darin ganz richtig auf Elemente hingewiesen, welche den Zustand zum Theil bedingen, auf den Mangel an Galle und auf Melancholie. In ersterer Beziehung werden wir allerdings Hamlet wieder nur theilweise Recht geben können. Denn es fehlt ihm nicht an einer gewissen Empfindlichkeit, an Neigung zum Aerger, wie denn überhaupt ein gesteigertes Empfindungsvermögen ihm eigen ist, welches sich einerseits als tiefes Gefühl für Wahrheit und Recht, für das Gute und Schöne, andrer-

seits als krankhafte Reizbarkeit äussert. Da er jedoch keinen Ehrgeiz, nur Eitelkeit besitzt, so zeigt sich die Empfindlichkeit in Bezug auf seine Person bloss in Kleinigkeiten, nur für Andre empfindet er jede Verletzung derselben lebhaft. In diesem Mangel an Ehrgeiz, an Eigennutz und theilweise an Galle ist ihm derjenige Sporn zum Handeln genommen, welcher gewöhnliche Menschen dazu anzutreiben pflegt und welcher auch ihm, wenn er ihn gehabt hätte, die Erfüllung seiner Aufgabe ungleich leichter gemacht hätte.

Was das andre von Hamlet erwähnte Moment, welches für ihn erschwerend wirkt, die Schwachheit *(weakness)* und die Melancholie *(melancholy)* oder vielmehr das melancholische Temperament betrifft, so wird es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass dieses bei ihm vorherrschend ist, wenn wir auch finden, dass er zugleich, wie überhaupt selten ein Temperament ungemischt erscheint, cholerisch und phlegmatisch ist, sogar Elemente des Sanguinischen dürften in ihm liegen, welche durch die Erschütterung seines Gemüths und die schrecklichen Erfahrungen zurückgedrängt worden sind, sich aber noch in der Neigung zu Scherz und Satire zeigen. Es gewährt Interesse und Beweis für das vorstehend Gesagte, wenn wir die Aeusserungen Shakespeare's über Melancholie in den verschiedenen Ausgaben des Hamlet und anderwärts vergleichen. In der Quartausgabe von 1603 frägt der König den Hamlet gleich bei dessen ersten Auftreten:

what meanes these sad and melancholy moodes?

während in der vollständigen Ausgabe diese Worte nicht gebraucht sind und die Vorhaltung sich direct auf die Trauer Hamlet's um des Vaters Tod richtet. Ferner kehren jene Ausdrücke *sad* und *melancholy* wieder in der von seinem Standpunkt aus allerdings fingirten Auseinandersetzung des Polonius über die Entwickelung der Gemüthskrankheit Hamlet's, worin wir aber immerhin Anhaltspunkte für die Art finden, wie der Dichter über den Grund solcher geistigen Störungen gedacht haben mag. Beide Ausdrücke zugleich finden sich an jener Stelle nur in der Ausgabe von 1603, wo die Aufzählung und Reihenfolge der Erscheinungen erheblich anders ist als im jetzigen Text und wo seltsamer Weise die Melancholie vor die Schwachheit gestellt, von der ersteren ausgegangen und mit der Raserei geendigt wird. Es heisst nämlich dort:

Now since which time, seeing his love thus cross'd,
— — — — — — — — — — —
He straitway grew into a melancholy,
From that unto a fast, then unto distraction,

Then into a sadnesse, from that unto a madnesse,
And so by continuance, and weaknesse of the braine
Into this frensie, which now possesseth him.

Der jetzige Text dagegen lautet (II, 2, 145):

And he, — — —
Fell into a sadness; then into a fast;
Thence to a watch; thence into a weakness,
Thence to a lightness; and by this declension,
Into the madness wherein now he raves.[1])

Hätte hier bloss das müssige Geschwätz und die Erfindung des Polonius gegeben werden sollen, so würde der Dichter keine Veranlassung gehabt haben, die ziemlich correcten Verse der ersten Ausgabe später zu ändern. In Ansehung des Versmaasses kommen zwar Unregelmässigkeiten vor, aber in beiden Stellen und gewiss nur beabsichtigte, dem Inhalt der Rede anpassende.

Dass Shakespeare unter Melancholie das melancholische Temperament, nicht wie jetzt gewöhnlich geschieht, eine wirkliche Geisteskrankheit, immerhin aber etwas daran streifendes versteht, lässt sich aus folgender Stelle (v. 133) im Vorspiel zur Zähmung der Widerspänstigen schliessen (von welcher in der alten nicht Shakespeare'schen Ausgabe des Stückes nichts enthalten ist):

Denn also haltens Eure Aerzte dienlich,
Weil zu viel Trübsinn *(sadness)* Euer Blut verdickt,
Und Traurigkeit *(melancholy)* des Wahnsinns
(frenzy) Amme ist.[2])

---

[1]) Vergl. Elze, Shakespeare's Hamlet p. XXVI und S. 154.

[2]) Aehnliche Symptome und Vorboten des Wahnsinns, wie in den vorstehenden Stellen werden auch in der Comödie der Irrungen (V, 1, v. 39—47, v. 68—86) aufgeführt, darunter auch die Melancholie. Es heisst dort:

This week he has been heavy, sour, sad,
— — — — — — — — —
It seems, his sleeps were hinder'd by thy railing,
And thereof comes it that his head is light.
— — — — — — — — —
— what's a fever but a fit of madness?
Thou sayst, his sports were hinder'd by thy brawls:
Sweet recreation barr'd, what doth ensue,
But moody and dull melancholy,
Kinsman to grim and comfortless despair,
And at her heels a huge infectious troop
Of pale distemperatures, and foes to life?
In food, in sport, and life-preserving rest
To be disturb'd, would mad or man or beast.

Eine weitere, leider nur andeutende Erörterung über Traurigkeit und Melancholie finden wir in der Verlornen Liebesmühe, wo die vier Temperamente und deren Mischung ausdrücklich erwähnt werden. Diese Mischung, sowie die ganze Charakterbildung Hamlet's stimmt ganz zu der oben berührten Anlehnung Shakespeare's an die Philosophie des Giordano Bruno, nach welcher alle Erscheinungen aus der Mischung und Verbindung wechselnder Stoffe erklärt werden; ich kann jedoch hier nicht weiter darauf eingehn und muss auf das erwähnte Buch von Tschischwitz verweisen. Die Stelle, welche ich meine, ist folgende (A. 1, Sc. 2, 1—10, 80—85):

'*Armado.* Woran erkennt man es, Junge, wenn ein Mann von hohem Geist melancholisch wird.

Motte. Ein grosses Kennzeichen ist es, Herr, wenn er betrübt *(sad)* aussehn wird.

Armado. Wie, Betrübniss ist ja damit ein und dasselbe!

Motte. O nein, bei Leibe, nein!

Armado. Wie kannst du Betrübniss und Melancholie unterscheiden, mein zarter Juvenil?

Motte. Durch eine fassliche Demonstration ihres Wirkens *(of the working)*.

— — — — — — — — — — — — —

Armado. Wer war Simson's Geliebte?

Motte. Ein Weib.

Armado. Von welchem Temperament *(complexion)*?

Motte. Von allen vieren, oder dreien, oder zweien, oder von einem unter den vieren.'

Endlich dürfen wir, da wir uns einmal mit Shakespeare's Anschauung über Melancholie und seinen zerstreuten Bemerkungen darüber beschäftigen, die Figur des Jacques in 'Wie es Euch gefällt' nicht ausser Acht lassen, da derselbe, wenn auch sonst verschieden, als Melancholiker wie auch als Mann der Reflexion ein interessantes Seitenstück zu Hamlet bildet. Auch er scheint weniger von Hause aus melancholisch gewesen, als es durch Uebertreiben im Genuss und Unzufriedenheit mit sich selbst geworden zu sein, wie Hamlet durch Uebertreiben im Studiren. Hamlet zeichnet sich vor jenem besonders durch den ihm inne wohnenden sittlichen Kern aus, Hamlet fühlt ferner die Melancholie als Schwäche und bringt sie damit in Verbindung, während Jacques eitel darauf ist und mit einer gewissen Selbstgefälligkeit erörtert, dass seine Melancholie nicht die Melancholie andrer Leute, die von ihm in eine Art System gebracht *wird, ist,* sondern eine Melancholie 'nach seiner Weise aus mancherlei

Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen'. (A. 4, Sc. 1, 3—20.)

Doch ich komme wieder zu den Selbstgesprächen Hamlet's zurück, da wir darin den unmittelbarsten Aufschluss über sein Wesen zu finden erwarten dürfen, wenn wir auch, wie schon gezeigt, nicht jedes Wort von ihm als richtigen Ausdruck der Empfindung hinnehmen können. Kein Stück Shakespeare's ist reicher an Monologen des Helden und dennoch herrschte so lange Dunkelheit über dessen Charakter! In jedem Act bis zum letzten finden wir ausser mehreren kleineren je einen längern Monolog Hamlet's und im fünften vertritt die zwanglose Reflexion auf dem Kirchhofe die Stelle eines solchen. Vor allen anderen werden die Monologe im dritten und vierten Act, zu denen ich nun übergehe, als die klarsten Charakteroffenbarungen Hamlet's und als die bequemsten Schlüssel zum Verständniss der ganzen Dichtung betrachtet. Auch ich war dieser Ansicht und bin es in sofern noch jetzt, als die lähmende Wirkung der Reflexion in jenen Monologen klar ausgesprochen ist. Dennoch bieten sie für das Verständniss grosse Schwierigkeiten und ich möchte sagen, dass ich dieselben, wenn ich sie sonst am meisten bewundert habe, jetzt am ersten vermissen könnte. Denn so schön sie auch sind, ich halte sie für das Verständniss des Ganzen im Grunde genommen für unnöthig, und sie fügen sich demselben am wenigsten organisch ein.

Dass der Monolog des dritten Acts nicht klar ist, ergiebt schon die grosse Verschiedenheit der darüber von den namhaftesten Autoritäten geäusserten Ansichten. Nach der gewöhnlichen Annahme hat Hamlet dabei die Absicht sich selbst zu tödten und wird durch Reflexion über das Jenseits davon abgehalten, nach einer anderen[1]) philosophirt er bloss im Allgemeinen und nach einer dritten, von Tieck und Friesen[2]) vertretenen, ist das Selbstgespräch auf die Todesgefahr zu deuten, welche Hamlet bei seiner Unternehmung von aussen droht. Bei unbefangener Betrachtung des Textes wird man wohl bei der ersten Absicht bleiben müssen, wenn man auch, der zweiten sich nähernd, eine philosophische Verallgemeinerung der Betrachtung bei Hamlet immerhin voraussetzen darf. Für die dritte Ansicht ist gar zu wenig Anhalt vorhanden, ihr widerspricht der ganze Gang des Monologs und dass Hamlet nirgends die ihm drohenden Gefahren erwähnt oder bezeichnet. Das Bedenken der äussern Gefahr, welche in der vorliegenden Situation allerdings vorhanden

[1]) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 135.

[2]) Frh. v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 228 ff.

war, ist überhaupt niemals der Grund, welcher Hamlet vom Handeln abhält, vielmehr stürzt er sich bei Gelegenheit muthig, ja tollkühn in die Gefahr hinein. Auch die vielfach erörterte Bedeutung von *a bare bodkin* kann hier nicht in die Wagschale fallen und als Argument für die Tieck'sche Ansicht dienen, da man von der unrichtigen Uebersetzung der Worte durch Schlegel absehn und auch der Selbstmord ebenso, ja noch besser, mit einem blossen Dolche, als mit einer Nadel ausgeführt werden kann.

Ein Licht auf den Monolog wird offenbar dadurch geworfen, dass uns die grosse Aehnlichkeit mit einigen Sonnetten Shakespeare's (29, 32, 64, 71, 72, namentlich 66) darauf hinweist, darin Ablagerung düsterer Stimmungen und 'eigner Gefühle des Dichters zu suchen. Es ist bemerkenswerth, was Vischer hierüber (Kritische Gänge, Heft 2, S. 115) sagt, doch gehe ich nicht soweit, dem Dichter, wie er es thut, persönlich eine schwächliche und furchtsame Anschauung über das Jenseits beizumessen. Die von Vischer citirte Stelle aus Maass für Maass (III, 1, 118—132) drückt allerdings mit entsetzlicher Wahrheit die Furcht vor dem Tode aus und ich möchte ihr in dieser Beziehung noch den Traum des Clarence (Richard III, 4, 1—63) an die Seite setzen, selbst die oben citirte Stelle aus Ende gut Alles gut (II, 3, 1) scheint für Vischer's Ansicht zu sprechen, doch wie oft preist andrerseits Shakespeare die Verachtung des Todes, wenn er der Ehre und andern Gütern gegenüber gestellt ist, mit welcher Fassung lässt er z. B. den Posthumus dem Tode entgegen gehn, während ihm dessen Schrecknisse zwar mit einer Art Laune, aber doch erschreckend genug und ähnlich wie in Hamlet's Monolog von dem Kerkermeister vorgehalten werden (Cymbeline V, 4, 152—198). Das Auffallendste und Störendste bei dem Monologe — und darin liegt wieder eine Art Rechtfertigung für jene dritte Ansicht —, finde ich dagegen in dem bis jetzt meines Erachtens noch nicht genug hervorgehobenen Umstande, dass Hamlet gerade da Selbstmordgedanken hat, wo er einen unmittelbaren Zweck, die Entlarvung des Königs durch das Schauspiel verfolgt, wo er in einem Unternehmen begriffen ist, welches seiner Natur offenbar zusagt, einen nahen Erfolg verspricht und in der That demnächst gewährt. Man könnte zwar behaupten, dass grade weil eine Entscheidung in Kürze bevorsteht, der Gedanke an Selbstmord ihm nahe tritt, aber auch sein ganzes Verhalten in den vorangehenden und folgenden Scenen stimmt dazu nicht. Es ist daher um so bemerkenswerther, dass die Ausgabe von 1603 diesen Monolog vor den oben erwähnten des zweiten Actes setzt, wo er an sich passender stehn dürfte. Die Aenderung

möchte ich daher nicht für eine glückliche halten und es könnte in Uebereinstimmung mit dem oben Gesagten die Ansicht mit einiger Berechtigung aufgestellt werden, dass wir im Monolog eigentlich ein selbstständiges Gedicht haben, welches der Dichter Mühe gehabt hat, an der geeigneten Stelle unterzubringen, das er aber schon wegen des grossen Bühneneffects nicht hat weglassen wollen. Lediglich aus dieser Rücksicht hat er wohl auch den Monolog nicht im zweiten Act stehn lassen, weil dann die Wirkung und das Interesse nicht möglich war, wie es die Abspielung des verstellten Wahnsinns, die Ungewissheit des Zuschauers darüber und die Enthüllung der Empfindungen im Schlussmonologe gewähren mussten.

Vielleicht ist der Monolog auch ein Kern, ein Gerüst gewesen, um welchen das Stück aufgebaut worden, bei der Vollendung des Ganzen hat es sich als unnöthig, sogar als störend ergeben, ist aber des unmittelbaren Beifalls wegen, den es erhielt, nicht weggenommen worden. Es ist sogar mit aller Bestimmtheit von namhaften Schauspielern ausgesprochen worden, dass der Monolog nur um des Bühneneffects willen da sei und in das Stück so wenig gehöre, wie ein Diamantring zum Fleisch des Fingers, ja dass er an die Hand überhaupt nicht passe, (vergl. Flir, Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865, S. 48). Dort ist zwar für das Gesagte der gewiss unzureichende Grund aufgestellt, dass die Worte Hamlet's (III, 1, 79):

Das unentdeckte Land, von dess Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt —

zu der vorhergegangenen Erscheinung des Geistes nicht passten, jener vielfach erörterte Widerspruch, der aber überhaupt nur eine Unaufmerksamkeit des Dichters oder Hamlet's, bei welchem er sich auch durch Aufregung erklären lässt, beweisen würde. Auch ist das zeitweilige Erscheinen des Geistes nicht mit einer Wiederkehr aus dem Jenseits zu identifiziren. Freilich macht der Geist auch Mittheilungen, aber grade über die Beschaffenheit des Fegefeuers darf er nicht sprechen, doch könnte man wieder behaupten, dass die Art, wie er die Schrecknisse desselben andeutet, auch eine Mittheilung darüber ist. Flir selbst giebt eine ziemlich scharfsinnige, aber gewiss nicht richtige Erklärung des Widerspruchs und der ganzen Stellung des Monologs im Drama. Er meint (S. 57—59) der Zweifel Hamlet's an der Wahrheit der Erscheinung sei bei dem Monolog zum wirklichen Unglauben geworden, so dass er also mit Bewusstsein geäussert, dass eine Mittheilung aus der Geisterwelt unmöglich sei, deshalb sei damals der Entschluss den König zu tödten durch den des Selbstmordes verdrängt worden und es könne daher auch

nur an dieser Stelle der Monolog Platz finden, weil hier Lebensüberdruss und Zweifel in die äusserste Spitze ausliefen. Diese Ansicht dürfte sich schon durch das oben über das Bevorstehen der Probe Gesagte vollständig widerlegen, abgesehen davon, dass man in keinem Moment des Stückes einen vollständigen Unglauben an der Erscheinung des Geistes bei Hamlet annehmen kann. Am treffendsten und befriedigendsten löst noch Ulrici[1]) den in jener Stelle belegenen Widerspruch, indem er das Hinderungsmotiv Hamlet's darin sieht, dass es eben Niemandem freisteht, aus dem Jenseits zurückzukehren, abgesehen von dem, was man über dasselbe weiss oder nicht weiss. Aber auch dieser Erklärung widerspricht die mit der Rückkehr in Verbindung gebrachte Hindeutung auf die unbekannten Uebel, welche in Uebereinstimmung mit Hamlet's Natur den Schwerpunkt auf die Zweifelhaftigkeit derselben legt. Elze und Tschischwitz[2]) weisen darauf hin, dass der alte König Hamlet von dem Fegefeuer, einem irdischen Ort, zurückkommt und es würde damit allerdings der Widerspruch völlig gehoben sein, wenn wir diese Vorstellung vom Ort als eine ganz allgemeine annehmen könnten und wenn der von Hamlet gebrauchte Ausdruck nicht so unbestimmt wäre. Jedenfalls aber erscheint durch die gegebene Nachweisung die Ansicht von Gervinus[3]) widerlegt, welcher — offenbar der Intention des Dichters und der ganzen oben berührten Art, wie er den Geist auftreten lässt, entgegen — in der Erscheinung des Geistes nur die Darstellung eines Phantasiegebildes sieht, wenn auch dafür allerdings der Umstand einigermaassen spricht, dass die Königin den Geist nicht sieht. Hiernach lässt sich immerhin eine ganz befriedigende und zweifellose Erklärung des Widerspruchs nicht geben und das Allerauffallendste bleibt dabei vielleicht, dass Hamlet bei seiner Reflexion überhaupt nicht auf die Erscheinung des Geistes und darauf zu sprechen kommt, was derselbe über das Jenseits gesagt oder angedeutet hat. Kurz wir werden immer auf das oben über den nicht organischen Zusammenhang des Monologs mit der ganzen Tragödie Gesagte zurückgeführt.

Nicht viel anders verhält es sich mit dem Monolog des vierten Acts, wenn er auch geringere Schwierigkeiten bietet. Auch er mag

---

[1]) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig, Weigel. 3. Auflage. Bd. 2. S. 142.

[2]) Elze, Shakespeare's Hamlet S. 185. Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 219.

[3]) Gervinus, Shakespeare. B. 3. S. 314.

besonders der Rücksicht auf den Bühneneffect sein Entstehen verdanken, mehr vielleicht noch der Absicht des Dichters, das Wesen Hamlet's noch deutlicher darzustellen. Denn zu einer weitern Unternehmung führt der Monolog nicht, auf den Gang des Stücks hat er keinen Einfluss, und er enthält nichts, was nicht sonst aus demselben zu erkennen ist. Selbst die Reizungen der Ehre, welche im Monolog allerdings in energischer Weise der Unthätigkeit gegenüber gestellt werden, sind schon in den Betrachtungen am Schluss des zweiten Acts enthalten. Das vorübergehende Zusammentreffen mit Fortinbras und der Contrast, der im Entfernen Hamlet's von seiner Aufgabe und in dem Vorgehen des Fortinbras zu der seinigen liegt, hebt allerdings das Wesen Beider bedeutungsvoll hervor, doch war auch dazu der Monolog nicht nothwendig; er fehlt auch in der Ausgabe von 1603, welche hier nur den Fortinbras auftreten lässt. Der Monolog ist auch äusserlich nicht ohne Zwang in die Handlung eingefügt. Es ist zwar bei der von Shakespeare in dieser Hinsicht bekanntlich herrschenden poetischen Freiheit darin nichts Störendes zu finden, dass Hamlet sich zu Fuss auf dem Wege von Helsingör nach England befindet, auch kann man annehmen, dass er auf dem Wege zum Hafen ist, aber mit einer fast komischen Absichtlichkeit lässt Hamlet, um dem Bedürfniss, sich auszusprechen, Genüge zu thun, seine Begleiter vorausgehn, eine Weisung, welcher dieselben als gewissenhafte Hüter nicht einmal hätten folgen sollen. Etwas ähnliches derartig Unmotivirtes kommt wohl sonst nirgends bei Shakespeare vor, doch wirkt allerdings mildernd der Umstand, dass er bei dem fingirten Wahnsinn öfter den Drang fühlen muss, sich einmal natürlich zu geben und seine Empfindungen so zu sagen austoben zu lassen. Dies ist auch vor Beginn des Monologs im zweiten Act angedeutet und im dritten Act, Sc. 2, v. 405 ähnlich, doch milder als hier dargestellt.

Doch es ist Zeit, dass wir die Monologe verlassen und auf den Gang der Handlung zurückkommen, aus welchem sich die Intention des Dichters immer noch sicherer erkennen lässt, als aus den einzelnen, wenn auch noch so deutlichen und ausführlichen Aeusserungen. Werfen wir zunächst noch einen Blick auf die Situation Hamlet's und auf die äusseren Schwierigkeiten, welche ihm bei Verfolgung seiner Aufgabe entgegenstanden. Es ist wiederholt und nicht ohne Berechtigung hervorgehoben worden, dass Hamlet hierbei verschiedene grosse Hindernisse und Gefahren entgegenstanden, und dass sich allerlei erhebliche sittliche und andere Bedenken geltend machen mussten, wenn die That richtig vollführt werden sollte. Aber un-

überwindlich waren die äussern Schwierigkeiten nicht, Hamlet war beliebt und dem König persönlich weit überlegen, den ohnehin sein schlechtes Gewissen jedes innern Halts beraubte. Eine Hauptschwierigkeit für Hamlet war die Stellung zu seiner Mutter, aber diese war durch Vollziehung der Rache nicht nothwendig mehr blosszustellen, als sie es schon durch die übereilte Heirath war. Es dürfte auch nicht richtig sein, dass Hamlet, wie Tschischwitz[1]) ausführt, besonders auch durch kindliche Pietät in seinem Verhalten geleitet war, und dass wir einen zweiten Grundgedanken der Tragödie in der 'charaktervollen und consequenten Durchführung des Princips kindlicher Pietät und in dessen Verklärung und Besiegelung durch den Tod' zu suchen hätten. Hamlet sagt nie etwas davon, dass er sich durch Rücksicht auf die Mutter gebunden oder abgehalten fühle, gegen den König vorzugehen, er hält sich dieselbe gelegentlich nur vor, um sich in den richtigen Grenzen zu halten, aber er geht nicht mit Beklommenheit, sondern mit einer gewissen Ungeduld zu der Scene mit seiner Mutter. In derselben hält er ihr dann ihr Vergehen mit einer Schärfe vor, wie sie über die kindliche Pietät weit hinausgeht, was auch dadurch angedeutet ist, dass der Geist wiederholt erscheint, um ihn zur Schonung anzuhalten.

Hamlet erklärt überhaupt, und darauf müssen wir besonderes Gewicht legen, nirgends und bei keiner der vielfachen Aussprachen, welche im Stücke vorkommen, dass er sich von irgend einer bestimmten Rücksicht, einem äusseren Hinderniss oder moralischen Bedenken gehemmt fühlt, und was etwa so aufgefasst werden könnte, ist, wie schon oben gezeigt, als unwahres Motiv anzusehen. Wir kommen daher immer wieder darauf zurück, das Hinderniss in ihm selbst und in seinen eignen Kräften zu suchen. Grade weil diese theilweise so bedeutend sind, ist auch das Missverhältniss derselben ein so grosses und wird es Hamlet so schwer, sie in Einklang zu bringen und die Harmonie der gestörten Kräfte wieder herzustellen. Durch die ungewöhnlichen und entsetzlichen Ereignisse, welche Hamlet erfuhr, sind die Kräfte ungleich mehr gesteigert und erregt worden, als es im gewöhnlichen Leben und bei gewöhnlichen Menschen geschieht; die Disharmonie tritt desshalb noch mehr bei ihm hervor und in sofern wirken allerdings auch die äussern Ereignisse beengend und störend auf ihn. Aber es ist immer der innere Aufruhr der streitenden Kräfte selbst, welcher hier wirksam erscheint, und es passt auf Hamlet's Zustand ganz, was Shakespeare im Julius

[1]) *Tschischwitz*, Shakespeare-Forschungen. I. S. 172.

Cäsar, welcher ihn offenbar gleichzeitig mit unserem Stück beschäftigte, den Brutus mit Bezug auf seine Unternehmung sagen lässt (II, 163—68):

Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint; und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

So fühlt der ruhige, gesunde, kraftvolle Brutus; ist es zu verwundern, dass bei dem zart und fein organisirten Hamlet die Aufregung und Störung der Kräfte in ähnlicher Situation auf den höchsten Punkt steigt? Es wächst daher auch wieder unsere Theilnahme für ihn und seine Schuld erscheint uns geringer, wenn wir ihn in jener anhaltenden Aufregung des Geistes nicht so handeln sehn, wie es uns vom Standpunkte ruhiger Betrachtung aus als geboten erscheinen möchte.

Betrachten wir nun näher sein Verhalten im dritten Act, wo Shakespeare, den Gesetzen des Dramas gemäss, den Conflict auf seine Höhe geführt hat. Der Plan Hamlet's, den König durch das Schauspiel zu prüfen, ist gelungen und hat sich als sachgemäss vollständig bewährt. Dennoch war es nur eine halbe Maassregel, denn Hamlet hatte sich offenbar nicht klar gemacht, was im Fall des Gelingens nun weiter geschehen sollte. Es war dies um so wichtiger, da schnell und mit Vorsicht gehandelt werden musste, denn es war zu erwarten, dass nun auch der König die feindlichen Anschläge Hamlet's erkennen und seinerseits denselben ebenso feindselig entgegen treten würde. Es kann daher auch der ebenfalls leicht vorauszusehende Umstand Hamlet nicht zu Gute kommen, dass der König gleich, nachdem er sich verrathen hatte, aufstand und wegging, ebenso wenig, dass seine Berathung mit Horatio unterbrochen wurde, denn er konnte dieselbe ja früher vornehmen. Er konnte mit ihm ebenso, wie die Beobachtung des Königs, auch die weiter für den Fall der Bestätigung der Anklage des Geistes zu ergreifenden Maassregeln besprechen, es wäre ihm leicht geworden, die nöthigen Anhänger zu finden, und in der ersten Bestürzung hätte er entweder die Rache selbst vollziehen oder, wenn seine Gewissenhaftigkeit es verlangte, eine Art Gericht über den König halten können, vor welchem dieser schwerlich bestanden hätte und wobei wenigstens sein Einschreiten vor dem Hofe und Volke als gerecht-

fertigt erschienen wäre. Es ist übrigens eine, durch keine Andeutung im Stück begründete, Annahme Vischer's, dass Hamlet ein derartiges Gericht als nothwendig vorgeschwebt habe, dagegen bezeichnet allerdings der König im Gespräch mit Laërtes (IV, 5, 203), oder wir dürfen sagen, der Dichter selbst eine ähnliche Maassregel als die richtige. Von Seiten Hamlet's geschieht nach dem Schauspiel demnach nichts, als dass er in eine ähnliche krampfhafte Lustigkeit über die gelungene List ausbricht, wie im ersten Act über die Bestätigung seines dunkeln Verdachts nach Mittheilung des Geistes (I, 5, 40, 114), und er documentirt damit wieder, dass ihm die Mittel die Hauptsache sind und dass er darüber die Erreichung des Hauptzwecks versäumt hat.

Doch noch einmal lässt Shakespeare, um gleichsam jeden Zweifel zu beseitigen, die versäumte Gelegenheit in noch günstigerer Art wiederkehren und giebt den König widerstandslos in seine Hand. Konnte er es nicht über sich gewinnen und nicht rasch genug den Entschluss fassen, ihn vor den Augen des Hofes in einer oder der andern Art zu vernichten, so hat er nun die günstige Gelegenheit, auch Zeit sich zu sammeln, um die Rachethat auszuführen. Aber auch jetzt, wo er schon den Willen ausgesprochen hat, 'es zu thun' (III, 3, 74), fällt er wieder in Reflexionen über die Angemessenheit der Rache, redet sich selbst in eine Art Wuth und in eine ihm nicht natürliche Grausamkeit[1]) hinein und das Resultat ist das kurze Nein (v. 87), welches meines Erachtens den Mittelpunkt des Stücks bildet, da hier der dargestellte Conflict, der Kampf seiner Natur mit der Aufgabe, der Zwiespalt zwischen Denken und Handeln, Wollen und Ausführen auf den höchsten Punkt geführt ist. Er steckt das Schwert wieder ein mit dem ausgesprochenen Entschluss, die Rache in schrecklicherer Weise zu vollziehen, ein offenbar nur zur eignen Beschwichtigung in Selbsttäuschung angegebener Grund. Wohl konnte er schon damals annehmen, dass eine Gelegenheit zur Ausführung der Rache sich nicht so leicht wieder darbieten würde. Der König hatte in der That schon seine Reise nach England, um ihn dort tödten zu lassen, angeordnet; es liegt jedoch kein Grund zu der Annahme vor, dass Hamlet die bevorstehende Reise, von welcher er allerdings in der vierten Scene spricht, zu jener Zeit schon gewusst hat. Er kann auf dem Gange zu seiner Mutter, vielleicht durch Polonius, welcher ihn ankündigt (III, 4, 1), davon unterrichtet worden sein. Seine Versäumniss würde noch unentschuldbarer er-

---

[1]) *Elze*, Hamlet S. 210.

scheinen, wenn ihm damals schon bekannt gewesen wäre, dass er gleich reisen sollte.

Von der versäumten That wendet sich Hamlet zum Reden, um seiner Mutter das Gewissen zu rühren, was er allerdings in der erstaunlichsten Weise, mit gewaltiger Kraft auszuführen weiss. Das Reden ist aber auch seiner Natur mehr gemäss, es vertritt bei ihm die Stelle des Handelns, so wie er lieber Pläne zum Handeln ausspinnt, als wirklich handelt. Wenn er aber handelt, so gehen Plan und Ausführung nicht Hand in Hand, und ebenso wie im Allgemeinen Denk- und Willenskraft bei ihm nicht in Harmonie stehen, so sind sie auch auf die Ausführung seiner Aufgabe nicht gleichmässig concentrirt und dabei wirksam. Das Denken eilt dem Handeln entweder voran oder bleibt in Augenblicken der Erregung hinter demselben zurück. Das sprechendste Beispiel für das in dieser Art ohne alle Ueberlegung geübte Handeln ist die nun erfolgende Tödtung des Polonius, welche so äusserst bezeichnend für diejenige Art des Handelns ist, deren Hamlet fähig erscheint. Wir begegnen noch andern Beweisen, die er von raschem Handeln und zugleich von persönlichem Muthe giebt, dahin gehört z. B. der Gang mit dem Geiste nach dem Orte, der 'allein schon Grillen der Verzweiflung birgt', das Springen auf das Schiff der Seeräuber, der Kampf mit Laërtes im Grabe der Ophelia, aber immer geschieht es in der Aufregung des Augenblicks, niemals in Folge planvoller Ueberlegung als das Product eines stetigen, festen, nach einem bestimmten Ziele gerichteten Willens[1]). Den meisten Muth in dieser Art zeigt Hamlet

[1]) Die erwähnten Aeusserungen des Muthes und dieses rasche Handeln in einzelnen Situationen sind wol Veranlassung gewesen, dass man den hier hervorgehobenen Mangel in der Anlage Hamlet's nicht hat finden wollen, diesen sogar als eine Heldennatur bezeichnet hat. Dies hat z. B. Werner in seiner sonst schönen und lichtvollen Abhandlung 'über das Dunkel in der Hamlettragödie' im vorigen Jahrbuch gethan und demzufolge den in einer den Willen überwuchernden Denkkraft liegenden Kern von Hamlet's Wesen nicht erfasst, wenn er auch richtige Sätze aufstellt, welche darauf hinführen sollten, z. B. dass zu Thaten der Instinct gehört, das unmittelbare Gefühl des Nothwendigen, zu Vollstreckenden. Mit einer Heftigkeit, welche allein schon Misstrauen gegen die Richtigkeit seiner Behauptung einflössen kann, sagt er (S. 64) nachdem er die unrichtige Aufstellung gemacht, dass Hamlet keine Eitelkeit besitze: 'die Behauptung sei mehr als albern, dass es Hamlet an männlicher Kraft fehle, denn blind müsse der sein, der seinen edeln Stolz verkenne' u. s. w. Der edle Stolz wird nun zwar sehr häufig aus männlicher Kraft hervorgehn und damit verbunden sein, aber es ist doch gewiss unrichtig, ihn damit zu identificiren oder in männlicher Kraft die alleinige Quelle desselben zu suchen. Wie müsste es denn sonst mit dem weiblichen Geschlechte bestellt sein, welchem man die Fähigkeit zu edlem Stolz doch nicht wird absprechen

wol dadurch, dass er überhaupt an den Hof zurückkehrt, wo er sich den Anschlägen des Königs Preis gegeben weiss. Denn der Muth besteht, wie Jean Paul sagt, nicht darin, dass man die Gefahr blind übersieht, sondern dass man sie sehend überwindet.

So wird uns schon im dritten Act ausreichend vor Augen geführt, dass Hamlet der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen, dass er zu einem Handeln, wie dieselbe es erfordert, seiner Natur nach nicht geschickt, wenn wir nicht sagen wollen unfähig ist. Es macht sich dies in drei Richtungen geltend: er macht wohl einen Plan, aber keinen vollständigen, bis zur That selbst hinanreichenden, dann unterlässt er die Handlung, wo er sie ausführen kann, und dann will er sie in der Uebereilung vollbringen und geht fehl darin. Wir möchten dabei ähnlich wie der Todtengräber (V, 1, 12) sagen, dass jede Handlung aus drei Theilen besteht, dem Beschliessen, Thun und Ausrichten, aus der vorbereitenden Thätigkeit des Geistes, dem thätigen Zuschreiten auf das Ziel und dem Erreichen desselben. Das Letztere wird nur dann stattfinden — von Zufällen natürlich abgesehen — wenn Denken und Handeln im richtigen Verhältniss stehen und gleichmässig zusammen wirken. Bei Hamlet ist dies eben nicht der Fall und das Denken wirkt als überwiegende Kraft nicht fördernd sondern lähmend, es richtet sich auf die weitläufigsten Vorbereitungen und hindert die Ausführung, wo sie durch die Umstände geboten erscheint. Dabei ist es, wie schon oben gezeigt worden und wie nicht genug betont werden kann, nur das formale Denken, nicht dessen Inhalt, was hemmend auf ihn einwirkt. Wo er zum Denken keine Zeit hat, oder in der Aufregung des Augenblicks sich keine Zeit nimmt, ferner wo augenscheinlich kein andrer Ausweg sich bietet und keine Wahl mehr bleibt, da handelt er rasch und entschlossen, wie bei der Tödtung des Polonius und zuletzt bei der des Königs. Die Entscheidung unter mehreren ihm

---

wollen? Doch vielleicht meint H. Werner, dass bei Frauen der edle Stolz wieder ein Beweis von edler Weiblichkeit oder einer sonstigen entsprechenden weiblichen Eigenschaft ist. Wie dem auch sei, jedenfalls ist er den Beweis für obige Aufstellung schuldig geblieben, da derselbe auch in seiner dann folgenden Ausführung nicht enthalten ist. Im Uebrigen wird dem Aufsatz der verdiente Beifall nicht entgehen, und ich kann namentlich dem, was über die idealen Eigenschaften Hamlet's, über den ganzen 'Staat Dänemark' gesagt ist, mit den aus meiner Ausführung sich ergebenden Modificationen nur beistimmen, weshalb ich um so weniger meine Betrachtung nach diesen Richtungen hin ausdehne. Ich will mich also auch gegen den Vorwurf verwahren, dass ich nur Mängel des Helden hervorgehoben und die Schönheiten seines Charakters und *der ganzen* Dichtung übersehen hätte.

freistehenden Maassregeln ist es, die ihm so quälend ist, und so erinnert er an unser Sprichwort: 'wer die Wahl hat, hat die Qual' und an jenen Ausruf der Portia: 'o über das Wort wählen'. So unterlässt Hamlet die That, wie der König zum Beten niedergekniet ist, weil er da Zeit zum Denken hat; wäre der König rasch vorübergegangen, so würde er bei seiner Natur ihn wahrscheinlich niedergestochen haben. Man wird hier einwenden, dass Hamlet ja dann den König gleich nach dem Schauspiel hätte tödten können. Aber da war es wieder die Ueberraschung nach vorheriger Spannung der Erwartung, der Sturm der verschiedenen Gefühle, die Complicirtheit der Situation und die damit zusammenhängende Ungewissheit, wie am besten zu handeln war, jene mögliche Wahl unter mehreren Maassregeln, was in einer Natur wie Hamlet, wir können sagen, mit einer gewissen Nothwendigkeit das sofortige thätige Einschreiten verhinderte. Im Aufruhr der Empfindungen verliert der Betheiligte sehr leicht den klaren Ueberblick, fürchtet fehl zu gehen und fühlt sich zum Handeln unfähig, weil er eben nicht weiss, ob er richtig handeln wird. Wille und Ueberlegung sind dann gewissermaassen im Streit, wirken nicht zusammen; das Denken, die Empfindung wirken sogar negativ und so geschieht nichts. Im Hamlet ist dies mit offenbarer Absichtlichkeit (auch nur in der spätern Ausgabe) sogar ausgesprochen (II, 2, 502):

So stand er, ein gemalter Wüthrich da,
Und wie parteilos zwischen Kraft und Willen
That nichts.

Aehnlich sagt der König in der Gebetscene (III, 3, 42):

— wie ein Mann, dem zwei Geschäft' obliegen
Steh ich in Zweifel, was ich erst soll thun,
Und lasse beides[1]).

Wir sehen es ja auch im gewöhnlichen Leben so häufig, dass grade da, wo es darauf ankommt, bei der dann gewöhnlich stattfindenden Steigerung der Gefühle die richtige Handlung, das richtige Wort selbst von Solchen versäumt wird, welche dasselbe zu finden bei ruhiger Ueberlegung vollständig fähig sind. Es ist eben das, was wir Takt nennen, nicht Jedermanns Sache, es kommt alles darauf an, dass zur rechten Zeit das Denken in das Handeln überspringt und damit zusammentrifft, dass, um uns jenes Fechtmeisters zu erinnern,

---

[1]) Hierbei erinnert man sich von selbst an das Sophisma Buridan's vom Esel zwischen zwei Heubündeln. Shakespeare mag es nicht gekannt haben, es wäre etwas für seine Todtengräber gewesen.

rasch und im richtigen Moment jene Handbewegung, jener Ruck gemacht wird, welcher der Waffe die wirksame Richtung giebt. Sehr treffend ist hierbei das Bild von dem Mühlrade angewendet worden, welches stehen bleibt, wenn plötzlich allzuviel Wasser darauf fällt. Dies führt uns wieder zu der von Shakespeare so vielfach behandelten Lehre vom Uebermaass, und von den vielen hierher gehörigen Stellen will ich nur jenes oben citirte Gespräch der Portia, das Sonnett 23 und die Worte aus Richard II (II, 2, 2) hervorheben:

Wer frühe spornt, ermüdet früh sein Pferd,
Und Speis' erstickt den, der zu hastig speist.

Mit dem dritten Act können wir nach dem Gesagten das Bild Hamlet's gewissermaassen als abgeschlossen, wenigstens seine Stellung dem Handeln gegenüber als erschöpfend dargestellt erachten. Er ist auch offenbar selbst überzeugt, dass er durch seine eigne Person nichts mehr ausrichten kann und tröstet sich mit dem Gedanken an die göttliche Vorsehung. So wartet er ab, bis eine Gelegenheit kommt, wo er noch fähig sein wird, etwas auszurichten, und es war dies bei seiner Natur, im Grunde genommen, das Beste, was er thun konnte. Er hat auch nicht vergebens auf die Vorsehung und die Zeit gebaut, und wir möchten darauf die Worte aus der Verlorenen Liebes-Mühe beziehen (V, 2, 750):

Der Zeiten letzter Augenblick gestaltet
Den letzten Ausgang oft nach dem Bedarf;
Ja im Entschwinden selber schlichtet sie,
Was lange Prüfung nicht zu lösen wusste.

Freilich aber büsst Hamlet selbst die Säumniss, womit er das Gericht über den Schuldigen verzögert hat, mit dem Tode, und statt des Einen Schuldigen finden vier zugleich ihren Untergang, nachdem schon vorher vier Andre der durch sein Zögern herbeigeführten Verwickelung zum Opfer gefallen sind, während bei raschem rücksichtslosen Handeln der Tod nur Den getroffen hätte, der ihn wirklich verdiente. Gewiss deutet in diesem Sinne das Wort des Fortinbras:

This quarry cries on havock (Verwüstung)

auf die nutzlos durch ungeschickte Handhabung der Rache oder Gerechtigkeit hingeschlachteten Opfer[1]). Bezeichnend sind auch — und man liebt es ja dies überhaupt von bedeutenden Menschen zu sagen — die letzten Worte Hamlet's: 'der Rest ist Schweigen', über welche die Ausleger gewöhnlich rasch hinweggehn, als wenn die

---

[1]) Gervinus' Shakespeare B. 3, S. 297. Elze, Shakespeare's Hamlet S. 262.

Bedeutung zwar, wie mitunter angedeutet wird, recht tiefsinnig, aber ihnen nicht zweifelhaft wäre. Eine mich befriedigende Erklärung habe ich noch nicht gefunden. Vischer[1]) und Tschischwitz[2]) deuten die Worte auf die Verschwiegenheit, welche Hamlet bisher aus Pietät gegen die Mutter beobachtet hat, und auf die Besorgniss, die er in Folge dessen für seine Ehre hat; dies kann er aber nicht gemeint haben, da die Pflicht der Verschwiegenheit ja eben jetzt wegfallen sollte und der Ausdruck nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft deutet. Offenbar haben wir in jenen Worten vielmehr bloss diejenige Ausdrucksweise zu finden, welche Hamlet als grossem Redner charakteristisch war, er betrachtet den Tod in der elegischen Stimmung des letzten Augenblick's in Beziehung auf seine Hauptstärke, auf das Reden, welches durch ihn beendigt wird. Jn derselben Weise hat er beim Leichnam des Polonius gesagt (III, 4, 213):

Der Rathsherr da
Ist jetzt sehr still, geheim und ernst fürwahr,
Der sonst ein schelm'scher alter Schwätzer war.

Ebenso sagt Mercutio (Romeo und Julie III, 1, 101) auch ein grosser Redner in seiner Art, als er seinen nahen Tod fühlt:

'Fragt morgen nach mir und Ihr werdet einen stillen *(grave)* Mann an mir finden.'

Wenden wir uns nun zu einer kurzen Betrachtung der andern Personen der Tragödie, so werden wir finden, dass sie alle eine natürliche Beziehung auf die Gesichtspunkte, von denen ich ausging, gestatten.

Betrachten wir zunächst Ophelia, nicht, weil sie Hamlet's Geliebte, sondern weil sie ein weiblicher Hamlet ist, indem sich bei ihr die zarte und edle Organisation Hamlet's, der Mangel an Eigennutz, das Zurückziehn auf sich selbst wiederfindet, und weil bei ihr, dem Geschlecht entsprechend, die Willensschwäche zur völligen Willenlosigkeit gesteigert ist. Von Hamlet unterscheidet sich Ophelia hauptsächlich dadurch, dass ihr dessen glänzender Verstand und sichres Urtheil fehlt. Willens- und urtheilslos folgt sie dem väterlichen Gebot und macht keinen Versuch, die eignen Neigungen zur Geltung zu bringen. Darum ist sie uns auch in ihrer Hülflosigkeit so rührend. Wie es sich übrigens mit der Liebe Beider verhalte, hat den Auslegern immer viel Schwierigkeiten gemacht. Es hat wohl noch Niemand bezweifelt, dass Hamlet von Ophelia geliebt wird,

---

[1]) Vischer, kritische Gänge. H. 2, S. 139.

[2]) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 213.

obgleich sie es nicht sagt, wohl aber dass Hamlet Ophelia liebt, obgleich er es sagt, und zwar desshalb, weil sein Benehmen zu ihr eine solche Härte und Gefühllosigkeit zeigt, dass Liebe damit unvereinbar scheint. Doch diese Härte erklärt sich aus der Zerrissenheit seines Wesens und wir können bei dem ganzen Charakter Hamlet's unmöglich an dem Ernst und der Aufrichtigkeit seiner Liebeserklärungen (I, 3, 110—114) zweifeln, wenn auch die schriftliche, im zweiten Act (Sc. 2, 115) erwähnte, etwas barock erscheinen mag, was wir aber sowohl aus seinem Charakter, wie aus der Simulation des Wahnsinns erklären können. Jedenfalls lag ihm nichts so fern, als eine sogenannte Liebeständelei, und wenn er unter den thörichten Geschichten, die er von der Tafel seines Gedächtnisses wegwischen will (I, 5, 98), gewiss auch und vielleicht bloss sein Liebesverhältniss verstanden hat, so dürfen wir uns nicht sowohl an den dabei von ihm gewählten Ausdruck halten, als darin eine Erklärung für sein späteres Verhalten gegen Ophelia suchen. Es spricht sich eben auch darin jene krankhafte Uebertreibung aus, welche der Einen Aufgabe alle möglichen, auch ganz unnöthigen Opfer mit einer gewissen Uneigennützigkeit bringt, alle möglichen weitaussehenden Anstalten trifft und darin eine gewisse Genugthuung dafür fühlt, dass das eigentlich und allein Nothwendige auf dem graden Wege nicht geleistet wird. Es läuft dies auf den von Jean Paul ganz richtig aufgestellten Satz hinaus, dass der Mensch lieber mehr als seine Pflicht thut, als bloss seine Pflicht. Und wie unmotivirt und unnöthig war diese Aufopferung der Herzensneigung, deren Schmerzlichkeit wir aus dem von Ophelia selbst (II, 1, 76—100) beschriebenen Abschied entnehmen können. Wenn wir auch annehmen, dass die Abweisung Hamlet's durch Ophelia, zufolge des väterlichen Befehls, dann die Erkenntniss, dass Ophelia benutzt wurde, um ihn auszuspähen, sein Zurückziehn und sein verletzendes Benehmen zum Theil veranlasst haben, so geht doch aus Allem, namentlich der Aeusserung Ophelia's bei dem Zusammentreffen im dritten Act (Sc. 1, 92—102) hervor, dass er es war, welcher das Verhältniss löste, welches weder hoffnungslos war, noch der Erfüllung seiner Rachepflicht entgegengestanden hätte. Sowohl die Mutter Hamlet's hat die Verbindung, wie sie selbst sagt, gewünscht und vorausgesetzt, als auch Polonius hätte, wenn er eine ernsthafte Neigung erst erkannt hätte, — und ihn davon zu überzeugen, konnte doch nicht so schwer sein —, dieselbe gewiss begünstigt und vielleicht sogar der augenblicklichen Gunst des Königs vorgezogen. Aber auch dieser hätte das Verhältniss kaum ernstlich zu hindern gesucht,

ja vielleicht lieber gesehn, als eine ebenbürtige Heirath, da durch eine solche Hamlet eher auf ehrgeizige Entwürfe und zu den Mitteln, ihnen nachzugehen, hätte kommen können. Ja selbst für den gegenwärtigen Zweck würde Hamlet durch eine Verbindung mit Ophelia oder auch nur durch ein Befestigen des Verhältnisses sich der nicht gering anzuschlagenden Hülfe des Polonius, Laërtes und wahrscheinlich noch Anderer desselben Schlages versichert haben. Doch bei den gegebenen, durch den Charakter der Betheiligten bedingten Verhältnissen war es eine nicht einmal bloss poetische Nothwendigkeit, dass die Liebe Beider einen tragischen Ausgang nahm. Schon wenn wir an diesen denken und den Eindruck des süssen Bildes, welches uns der Dichter in Ophelia gegeben hat, rein auf uns wirken lassen, scheint es uns unmöglich, dass er in ihr hat eine Gefallene darstellen wollen, wie einzelne Ausleger behauptet haben. Freilich bei der Willens- und Urtheilslosigkeit des Mädchens könnte angenommen werden, dass ein geschickter Verführer oder die rücksichtslose Leidenschaft bei ihr leichtes Spiel gehabt hätten; und mehr desshalb, als wegen der aus dem Volksmund überkommenen leichtfertigen Lieder, welche sie in ihrem Wahnsinn singt, erscheinen Auffassungen, wie die Göthe's, nicht ohne alle Berechtigung. Aber es ist völlig entscheidend, dass jene Annahme dem sittlichen Ernst und dem ganzen Wesen Hamlet's vollständig widersprechen würde und dass Laërtes an ihrem Grabe von ihr sagt:

— Ihrer schönen, unbefleckten Hülle
Entspriessen Veilchen.

Diese Worte fehlen in der Ausgabe von 1603 und es ist daher der Annahme Raum gegeben, als hätte schon der Dichter, einzelnen Auffassungen seiner Zeitgenossen gegenüber, eine solche Ehrenrettung für eine seiner zartesten Schöpfungen für nöthig gehalten[1]).

Jenes traurige Alleinstehn Hamlet's, zugleich eine Ursache und Wirkung seiner unglücklichen Situation, wird doppelt auffallend, wenn wir sehen, dass er in Horatio auch einen Freund hat, den er

[1]) Eine für das Verständniss der Ophelia sehr beachtenswerthe Erklärung giebt F. A. Leo, von der nur zu bedauern ist, dass sie, weil nur beiläufig, ohne nähere Begründung geblieben ist. Er sagt in seinem am 23. April 1868 vor der Versammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft gehaltenen Festvortrage: Shakespeare's Frauenideale (Halle, Barthel 1868, S. 33): 'Ophelia dient als Probe, um zu zeigen, wie kühl und energielos, selbst der Leidenschaft der Liebe gegenüber, die berechnende und unberechenbare Natur Hamlet's ist.' Ich möchte jedoch die Bezeichnung 'kühl' als dem Verhalten Hamlet's und namentlich seinem oben erwähnten Abschied von Ophelia (II, 1, 77 ff.) nicht ganz entsprechend finden.

liebt und hochschätzt, der ihm treu anhängt und der sogar mit ihm in den Tod gehn will. Hamlet selbst charakterisirt ihn als Einen, 'dess Blut und Urtheil sich so gut vermischt, dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient, den Ton zu spielen, den ihr Finger greift', 'den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven' (III, 2, 74). Er besitzt also die Eigenschaften und die Harmonie der Geisteskräfte, welche Hamlet fehlen, und es musste für diesen doppelt werthvoll sein, sich an einen solchen Mann anlehnen und auf ihn stützen zu können. Aber Horatio ist mehr ein Held der Duldung, seine Natur ist zwar harmonisch, aber mehr passiv als activ, sie treibt ihn nicht zum Handeln, was grade in dem Verhältniss zu Hamlet einigermaassen geboten gewesen wäre. Es drängt sich uns der Gedanke auf, dass Horatio als theilnehmender Freund doch ganz anders hätte bemüht sein müssen, Hamlet in seiner offenbar hülfsbedürftigen Situation Trost und Beistand zu gewähren, selbst wenn ihm durch den im ersten Act auferlegten Schwur ein Eindringen in das Geheimniss und ein mehr thätiges Einschreiten für den Anfang, — denn später theilte Hamlet selbst ihm das Geheimniss mit, — untersagt waren. Dasselbe gilt mit der aus ihren Verhältnissen sich ergebenden Modification von Ophelia. Aber dieses Unterlassen, für den Freund etwas zu thun, war bei beiden, Horatio wie Ophelia, ganz ihrer mehr passiven Natur gemäss. Nur einen solchen Freund und eine solche Geliebte konnte Hamlet haben, wenn er so sein und bleiben sollte, wie er sich zeigt und wenn überhaupt das Stück nicht ein anderes werden sollte.

Vermöge dieses Zurückhaltens von aller berechtigten Einmischung in die Angelegenheiten des Freundes stehen Ophelia und Horatio im Gegensatz zu Polonius und den andern übergeschäftigen Hofleuten, namentlich zu Rosencranz und Güldenstern, welche sich alle wieder zu sehr und ohne sittlichen und natürlichen Trieb in die Verhältnisse Anderer einmengen. Sie lassen sich andrerseits auch ohne selbständigen Willen und ohne Urtheil gebrauchen und sind damit Hamlet in Bezug auf mangelhaften Willen nahe, in Bezug auf Urtheil und Ueberlegung entgegen gestellt. Im Handeln selbst steht sodann Polonius, vermöge der gebrauchten Umwege, wieder in naher Parallele mit Hamlet, und führt durch den Dialog mit Reinhold und das Beispiel des durch den Lügenköder gefangenen Wahrheitskarpfens zu Anfang des zweiten Acts die ganze Art und Weise ein, wie sich nun die Handlung im Wesentlichen durch Abweichen von dem natürlichen und graden Wege abspielt, zeigt also wieder *in nuce die Kehrseite* des normalen und würdigen Handelns. Schon sein

ganzes Sprechen, die Weitläufigkeit und Selbstgefälligkeit bei seinen Erörterungen charakterisiren ihn genügend. Man hat mit Recht immer ein sehr lebensvolles Bild in seiner Erscheinung gefunden und ihn dennoch, so deutlich und ausgeführt er gezeichnet erscheint, sehr verschieden aufgefasst. Gewiss irrt man ebenso, wenn man ihn als bloss komische Erscheinung und reinen Narren darstellt, als wenn man ihn für einen Biedermann vom reinsten Wasser und gewiegten Staatsmann ausgiebt, beides Ansichten, die schon in allem Ernst aufgestellt worden sind. Er ist eben nach der gewiss richtigen Charakteristik Vischer's[1]) ein altes Inventarienstück, welches sich unentbehrlich glaubt, weil es bequem geworden, wie sich ein solches namentlich an Höfen häufig finden wird und an einem solchen, wie dem des Claudius, sogar Werth und Geltung haben kann. Es ist auch nicht Alles, was ihm in den Mund gelegt ist, als Unsinn zu nehmen, wie wir dies ja überhaupt nicht einmal bei den reinen Narren Shakespeare's thun dürfen. Namentlich gilt dies auch von den Lebensregeln, welche er seinem Sohn mit auf den Weg giebt, und welche aus einem der damals üblichen Complimentirbücher entnommen sein sollen. Dafür spricht allerdings, was Friesen als Beweis anführt[2]), dass in der alten Quartausgabe die betreffenden Verse wie ein Citat mit Anführungszeichen versehen sind. Die Verse der alten Ausgabe stimmen mit denen der neuen (I, 3, v. 61—67, 70—73, 78) fast wörtlich, namentlich der Wortstellung nach, überein, nur enthält die neuere an zwei Stellen einige Verse mehr. Die Worte am Schluss hinter 'sei Dir selber treu': 'daraus folgt, Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen', sind, wie die Aeusserung über die Kleidung in Frankreich, auch in der Ausgabe von 1603[3]) ohne Anführungszeichen, müssten also dem Geiste des Polonius, dem sie alle Ehre machen würden, zugeschrieben werden; auch die sprachliche Fassung spricht für eine solche Einschaltung des eignen Gedankens. Nur halb wird obige Annahme Friesens dadurch bestätigt, dass in derselben Scene, sonst übrigens nirgends in der ganzen Ausgabe, auch noch folgende Worte des Polonius-Corambis mit und bezüglich ohne Anführungszeichen wie folgt stehen, wo wenigstens theilweise die Bezeichnung nach obigem Gesichtspunkte als nicht richtig erscheinen würde:

---

[1]) Kritische Gänge II, S. 106.

[2]) Frh. v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 278, 279.

[3]) Welche mir allerdings nur in der, Leipzig 1865, in Octav gedruckten Wiederholung vorliegt.

Ofelia, receiue none of his letters,
'For louers lines are snares to intrap the heart;
'Refuse his tokens, both of them are keyes
To vnlocke Chastitie vnto Desire;
Come in Ofelia, such men often proue,
'Great in their wordes, but little in their loue.

Bemerkenswerth ist auch, dass einige dieser Lehren bei dem Abschied der Gräfin Roussillon von ihrem Sohn in Ende gut Alles gut (I, 1 v. 71) vorkommen, wo durch den edeln Charakter der Gräfin die Annahme ausgeschlossen scheint, dass sie in dem bewegten Augenblick der Trennung nach einem Complimentirbuche gesprochen habe. Ein voller Beweis oder Gegenbeweis über jenen immerhin interessanten Nebenpunkt wird sich freilich nicht führen lassen und wir werden die ganze Exposition des Polonius und den Gedanken, welchen der Dichter dabei gehabt hat, wohl am richtigsten auffassen, wenn wir sie aus dem Gesichtspunkte der oben angeführten Worte der Portia 'gute Sprüche und gut vorgetragen' u. s. w. beurtheilen.

Boten die bisher betrachteten Personen unserer Tragödie die berührten Vergleichungspunkte schon in Bezug auf Willenskraft und Handeln im Allgemeinen, so werden wir beim Charakter des Königs und der Königin namentlich den ethischen Gesichtspunct ins Auge fassen müssen. Beide entsprechen Hamlet und Ophelia rücksichtlich ihrer Willensschwäche, doch ist sie bei ihnen namentlich im Verhältniss gegen die Verlockungen zum Bösen und daher als Sünde dargestellt. Der König ist seinen Neigungen nach das grade Widerspiel von Hamlet, er liebt die groben materiellen Genüsse und unterliegt der Verführung durch dieselben, denn offenbar hat er weniger aus Ehrgeiz und Herrschsucht, als um jenen Neigungen schrankenlos fröhnen zu können, nach der Krone gestrebt und den Brudermord begangen, Hamlet dagegen legt allen Werth auf die geistigen Freuden und ist diesen zu sehr nachgegangen. Hamlet ist gewissenhaft und streng gegen sich selbst, uneigennützig, der König gewissenlos, nur von Selbstsucht geleitet und ganz ohne Hamlet's sittlichen Fond. In Bezug auf Thätigkeit sind Beide von gleicher Organisation, der König ist seiner Natur nach zum offnen graden Handeln ebenso unfähig wie Hamlet und es dürfte nicht mit Vischer[1]) anzunehmen sein, dass bei ihm Reflexion und Thatkraft an sich im richtigen Verhältniss ständen. Demnach laufen auch die Handlungen und

[1]) *Vischer,* Kritische Gänge. H. 2, S. 136.

Maassregeln Beider förmlich parallel. Der König hatte von seinem Standpunkte aus etwa dieselben Schwierigkeiten zu überwinden, wie Hamlet: das Geheimniss, das ihm durch sein Verbrechen auferlegt war, die nothwendige Rücksicht auf die Königin, das Verhältniss zum Hofe, zu Staat und Gesetz, andrerseits standen ihm, abgesehen von seiner königlichen Macht eben solche Vortheile zur Seite, wie Jenem: der Wahnsinn Hamlet's, die Tödtung des Polonius, also Blutschuld auf der andern Seite, das feindliche Vorgehen Hamlet's gegen ihn, aber er wird dadurch ebenfalls nicht zum raschen Handeln getrieben, er vermag nicht offnen Auges gegen den Feind loszugehn, nur aus der Ferne möchte er handeln, nur durch Andre als scheinbar Unbetheiligter kann er dem Gegner den tödtlichen Streich versetzen. Ebenso wie Hamlet ergeht er sich in weitläuftigen Maassregeln, wo rasches Handeln Noth thut und wird dadurch zugleich mit dem Feinde auch selbst das Opfer seiner zu complizirt angelegten Intriguen. Sein Charakter steht wie der Hamlet's auf der Höhe der Entwickelung bei dem Zusammentreffen Beider im dritten Act und in dem sogenannten Gebetmonolog, wo er aus moralischer Schwäche sich von dem Genuss des durch Frevel Erworbenen nicht losmachen und zum Bessern nicht erheben kann, eine Seelenstimmung, welche mit der des Angelo in Maass für Maass in der vierten Scene des zweiten Acts (1—16) viel Aehnlichkeit hat.

Die Königin hat eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit Hamlet und dieselbe Widerstandslosigkeit wie Ophelia, und aus dieser erklärt sich, dass sie ihrem Verführer erlegen ist. Die Verführung durch einen wenig bevorzugten und in Folge dessen die Untreue gegen einen ungleich bedeutenderen, äusserlich wie innerlich besseren Mann ist an sich nichts unerhörtes und wird durch den Geist selbst genügend commentirt (A. 1, Sc. 5, 53—58), auch hat Shakespeare an Maria Stuart und Bothwell ein nahe liegendes Beispiel gehabt, welches nicht ohne Einfluss auf unsere Dichtung gewesen sein mag.[1]) Es ist häufig über die Schuld der Königin und wie weit sie geht gestritten worden, namentlich darüber, ob Shakespeare sie als Mitwisserin bei dem Tode des alten Königs hat darstellen wollen. Offenbar kann dies nicht angenommen werden, da der Geist nichts davon sagt, dem Sohne sogar Schonung der Mutter wiederholt auferlegt (A. 1, 5, v. 85. A. III, 4, v. 110) auch könnte die Königin, wäre sie am Morde betheiligt gewesen, auf die Erwähnung desselben

[1]) C. Silberschlag, Shakespeare's Hamlet. Morgenblatt, 1860. No. 46 fg. Hebler, Aufsätze S. 86.

nicht so unbefangen antworten, als es geschieht (III, 4, v. 30, 40, 52)[1]).

Als das eigentliche Gegenstück und die vollständige Kehrseite von Hamlet's Charakter ist, wie von ihm selbst, so auch von den Auslegern besonders Laertes betrachtet worden. Bei ihm ist das rasche Handeln, das erfolgreiche Wirken des Impulses am stärksten ausgeprägt, und seine Gewissenlosigkeit, seine Seichtigkeit im Denken, seine cavaliermässige Oberflächlichkeit stehen im schärfsten Gegensatze zu der ernsten Sittlichkeit, der Reflexion und tiefen Gründlichkeit Hamlet's. Er geht den gradesten und schnellsten Weg zum Ziele, aber das Denken bleibt bei ihm hinter dem Handeln zurück, und die Unüberlegtheit dehnt sich auch bis zu moralischer Gewissenlosigkeit aus, da er auf den nichtswürdigen Plan des Königs eingeht. Hierbei geht er unter, während er vorher die glänzendsten Erfolge erzielt hat, und so ist auch in seinem Ausgange auf das ideale Handeln und darauf hingewiesen, dass dasselbe mit Wahrheit und Gerechtigkeit verbunden sein muss. Zur Vervollständigung der Parallele mit Hamlet will ich nur noch einen kleinen, bis jetzt vielleicht noch nicht erwähnten Zug hervorheben, nämlich dass Laertes, als er (IV, 5 v. 112) dem König gegenüber tritt, unaufgefordert und ziemlich unbegreiflicher Weise sein Gefolge abtreten lässt und so zu sagen dem König allein zu Leibe geht. Ist es nicht, als hätte ihn der Dichter ganz in der gleichen Situation wie Hamlet und ohne den Vortheil der Begleiter dem König gegenüberstellen wollen?

Als Schlussstein des künstlerischen Gebäudes, welches in den Charakteren unserer Tragödie aufgeführt ist, und als Krönung desselben kann Fortinbras angesehn werden, eine Figur, die eigentlich ausserhalb der dargestellten Handlung steht, aber auf welche, wie Rossmann[2]) treffend sagt, die andern Figuren in Perspective gesetzt sind. Er ist das eigentlich positive Ideal, welches dem Hamlet, wie den übrigen Charakteren entgegen gestellt ist. Er ist derjenige thatkräftige Charakter, welcher harmonisch in sich gebildet, das Handeln in der idealsten Form darstellt, der nicht für sich, sondern für Andere handelt, nicht von Eigennutz und ärmlichen äussern Rücksichten geleitet, sondern ungehemmt von niedern Bedenklichkeiten, hauptsächlich von der Ehre, von der Idee entflammt wird, sich aber dabei nicht im Grenzenlosen verliert, sondern, ganz seiner

---

[1]) Elze, Hamlet S. 212, 213.

[2]) Jahrbuch Bd. 11, S. 331.

Lebensstellung gemäss, nach dem höchsten Erreichbaren strebt. So geht sein Ideal in dem des Staates auf, einem Ideal, welches Hamlet, der sich zu seiner Umgebung immer nur negativ verhielt, stets fremd geblieben ist. Die Bedeutung der Tragödie erweitert sich damit in hohem Maasse, wenn auch ganz im Zusammenhang mit der oben als Schuld hervorgehobenen Neigung Hamlet's zur unfruchtbaren Geistes-Cultur. Diese war bei aller Vielseitigkeit seiner Bildung einseitig, weil sie nicht die seiner Stellung gemässe Richtung auf das Praktische hatte und ihm steht daher, wenn er ihn auch an Tiefe nicht erreicht, als ein andres Ideal nach der positiven Seite König Heinrich V. entgegen, dessen gerühmte Vielseitigkeit ausdrücklich mit 'des Lebens Kunst und praktisch Theil' in Verbindung gebracht wird (Heinrich V, A. I, Sc. 1, v. 51, 52, 62—68). In Folge jener Einseitigkeit ist Hamlet seiner eigentlichen Lebensaufgabe abgewendet, seiner Umgebung entfremdet worden. Er nimmt die Stellung des allein stehenden, unverstandenen Idealisten ein, der an Bildung, Adel der Gesinnung und allerlei Geistesgaben hoch über dem Kreise steht, aus dem er erwachsen ist und dennoch wieder durch so viele Fäden mit demselben zusammenhängt, dass er sich von demselben nicht los reissen kann und sein eignes Wesen ihm zur Qual, seine Umgebung ihm zum Ekel wird. Daher auch diese Verbitterung, diese zur Härte und Fühllosigkeit gesteigerte Unzufriedenheit mit sich und Anderen. Mehr oder weniger wiederholt sich im Kleinen dieses Schauspiel alle Tage, darum auch das grosse Interesse, welches Hamlet gewährt und der Gewinn, den wir daraus zu ziehen vermeinen, wenn es auch bei allem Verständniss Vielen so gehen wird wie Hamlet, dass sie die richtige Ausübung nicht finden und sich mit jenem Ausspruch der Portia und der im Hamlet so vielfach betonten menschlichen Schwäche trösten müssen. Aber nicht bloss nach seiner persönlichen Umgebung, nach Ort und Raum, sondern auch der Zeit nach steht Hamlet auf einer Stelle, wohin er seinem Wesen nach nicht passt, und der Gesichtskreis, den uns der Dichter eröffnet, wird damit ein noch weiterer. Hamlet gehört einer Zeit an, welche zwischen der Naturkraft der alten Zeit und der feineren Bildung der Neuzeit in der Mitte liegt. Er hat nicht mehr die reckenhafte Kraft seines Vaters und schon die seiner Umgebung noch fremde Geistesbildung der Neuzeit. Er ist seiner Zeit an Cultur voraus und an Kraft hinter ihr zurückgeblieben, unfähig sie zu beherrschen, da er beide Elemente nicht zu vermitteln weiss. Andrerseits ist er freilich auch ein Feind der Ueberbildung, der hohlen Scheinbildung seines Zeitalters und seiner Umgebung und steht dieser gegenüber

wieder hinter seiner Zeit auf dem Standpunkt der Natur. Bei aller prinzlichen Vornehmheit hat er einen Zug zur natürlichen Einfachheit, der zu dem geschraubten, am äussern Ceremoniell hängenden Wesen der ihn umgebenden Personen stark contrastirt, namentlich aber bildet er trotz aller Umwege, auf denen sich sein Handeln verliert, durch seine tiefe Wahrheitsliebe den stärksten Gegensatz zu den Repräsentanten des Staates Dänemark. In der That ist es die Unwahrheit und der falsche Schein, die in demselben walten, ebenso das Unrecht, denn wie kann das Recht in einem Staate herrschen, dessen Oberhaupt es in so frevelhafter Weise verletzt hat und durch den Besitz der Früchte seiner Missethat noch fortdauernd verletzt. Es rechtfertigt sich daher auch damit das so zu sagen massenhafte Hinschlachten der Repräsentanten dieses Staates, in welchem nicht Etwas, sondern Alles faul ist. Es muss für das bessere, durch Fortinbras repräsentirte Regiment Platz gemacht und deshalb das alte verrottete Wesen vollständig beseitigt werden. Schon der weise Rabbi Simon, Gamliels Sohn, hat gesagt, und der Satz ist aus dem Talmud in die Ethik der Juden (Sprüche der Väter Perek 1, Mischnah 18) aufgenommen: 'die ganze sittliche Welt beruht auf Recht, Wahrheit und Frieden'. Der Letztere könnte hier ausgelassen werden, da er sich von selbst finden wird, wo Recht und Wahrheit herrschen, aber wo diese Stützen der staatlichen Existenz, der Gesellschaft überhaupt, weggenommen werden, wird Alles zusammenstürzen, desto schrecklicher, je höher es gebaut war. Demgemäss kann auch im Grossen wie im Kleinen nur die Thätigkeit des Menschen, welche auf Recht und Wahrheit basirt, gedeihlichen Erfolg haben und zu einem glücklichen Ziele führen. Das ist das Ideal, welches Shakespeare vom menschlichen Handeln sich gebildet und welches er mehr oder weniger in allen seinen Dichtungen, namentlich aber im Hamlet, und wenn auch von der negativen Seite, doch vielleicht grade deshalb um so eindringlicher dargestellt hat.

Shakespeare, der Schauspieler.

Von

Hermann Kurz.

Ob Shakespeare gleich von vorn herein in seinen beiden Eigenhaften als Schauspieler und Dichter (indem er etwa fertige Stücke itbrachte) zugleich gewirkt hat, ist nicht zu entscheiden. Aus der ;kannten Stelle in Greene's *Groatsworth of Wit* lässt sich mehr rmuthen als beweisen, dass er zuerst die immerhin noch etwas :herere Existenz des Schauspielers ergriffen hatte und nun erst ; solcher *('with his tigers heart wrapt in a players hide')* seinen)llegen zu entdecken gab, dass sie an ihm ein 'Factotum' gewonnen ıtten, das ihnen die ersten Dramatiker des Tages, einen Greene, arlow etc., entbehrlich machte.

Wie die Astronomen vom Merkur sagen, dass er 'sich in den .rahlen der Sonne verberge', so ist Shakespeare's Schauspielerruhm ı Glanze seines Dichterruhmes erbleicht und nach und nach gänz- :h untergegangen. Noch um 1680 konnte Aubrey von ihm auf- ıichnen, dass er *'did act exceedingly well'*. Aber schon 1699 hatte ;r Verfasser der *Historia Histrionica* gehört, dass er *'was a much tter poet than player'* (was übrigens immerhin noch Raum genug r einen trefflichen Schauspieler lassen würde). Und 1709 heisst bei Rowe vollends, er habe sich ausgezeichnet *'if not as an extra- dinary actor, yet as an excellent writer'*. So wuchs beständig die ne Seite, während die andere abnahm, bis es so ziemlich ausge- achte Sache wurde, dass der grosse Dichter ein mittelmässiger, ɔ nicht schlechter Schauspieler gewesen sei.

Bei seinen Lebzeiten lautete das Urtheil anders. *'Excellent in e quality he professes'*[1]) nennt ihn der Herausgeber des Groatsworth

---

[1]) Die Parodie 'with his tigers heart wrapt in a players hide' als der beissendste

in der Abbitte vor *Kindheart's Dream;* und J. Davies, der ihn in einer durch den Zusammenhang deutlichen Randglosse 'W. S. R. B.' neben Burbage stellt, sagt ein andermal von ihm, wenn er nicht Könige gespielt hätte, so würde er wohl einen Genossen für einen König abgegeben haben. Je weniger Werth man der Subjectivität dieser Zeugen beilegen mag, desto mehr gewinnt ihr Zeugniss an objectivem Werthe: denn es ist vor dem Publicum einer Metropole abgegeben, mit welchem sich derlei Mittelschlag von Leuten nicht in Widerspruch zu setzen wagt. Die Andeutung, Shakespeare habe Könige gespielt, beweist jedenfalls für ein Rollenfach, das den Gedanken an einen untergeordneten Schauspieler ausschliesst.

Allein noch ein ganz anderer Zeuge ist vorhanden, den man bisher wenn auch gekannt, doch nicht genug beachtet zu haben scheint: Ben Jonson; und seine Aussage hat um so mehr Gewicht, da sie rein Thatsächliches verzeichnet. Er führt nämlich unter dem langen, mehr als dreissig Namen enthaltenden Personenverzeichniss seines Sejanus die Hauptschauspieler, die in dieser Tragödie auf-

---

Bestandtheil jenes Ausfalls (denn der Rest desselben klingt ja für Shakespeare nur rühmlich) verlangte am ersten Genugthuung; und schon desshalb sollte über die Bedeutung von 'the quality he professes' kein Zweifel sein. Dazu braucht die Sprache der Zeit den Ausdruck 'quality' vorzugsweise von der Schauspielerprofession. So leitet Gosson in seiner 'School of Abuse' (1579) das Zugeständniss, dass einzelne Schauspieler eine ehrenhafte Ausnahme von ihrem Stande machen, mit den Worten ein: 'I speak not this as though every one that professeth the quality, so abused himself' etc. So lässt auch Shakespeare Hamlet von den schauspielenden Chorknaben sagen: 'Will they pursue the quality no longer than they can sing?' Und nachher zu den Schauspielern: 'Come, give us a taste of your quality; come, a passionate speech.' So sagt Heywood in seiner 'Apology for Actors' von der auf der Bühne eingerissenen Zügellosigkeit: 'Now to speake of some abuse lately crept into the quality' etc. Ebenso die ersten Herausgeber Fletcher's (1647), wo sie sich als Schauspieler auf den Vorgang der ersten Herausgeber Shakespeare's berufen: 'directed by the example of some who once steered in our quality' etc. In einem Epitaph endlich wird Burbage, der sich bekanntlich nebenher mit Malerei abgab, ein 'great master in his art and quality, painting and playing', genannt; also painting ist art und playing ist quality. Der letzte Zweifel aber sollte schwinden, wenn man den Parallelismus betrachtet, womit 'the quality he professes' und 'his facetious grace in writing' einander gegenüber gestellt sind. Chettle wird doch nicht, wie später Meres in Betreff der Sonette, ein geheimes Mitwissen um die erzählenden Gedichte, die 1592 noch nicht gedruckt waren, andeuten wollen? Nein, vielmehr will er nicht einmal die angetasteten Dramen näher kennen, und darum beruft er sich für diese auf das Urtheil von Höhergestellten, welchem er sich unterwirft. Muss aber 'writing' auf den Dramen-(Comödien-) Dichter gehen, so kann 'quality' nur noch auf den Schauspieler gehen, dessen Leistungen in diesem Stadium seines Lebens selbstverständlich notorischer waren.

getreten, folgendermaassen auf: *'The principal TRAGŒDIANS were Rich. Burbadge. Aug. Philips. Will. Sly. Joh. Lowin. Will. Shakespear. Joh. Hemings. Hen. Condel. Alex. Cooke.'* Eine Elite von acht Künstlern, und darunter Shakespeare der fünfte, gefolgt von seinen beiden nachmaligen Herausgebern. Noch mehr: unter dem Personenverzeichniss der Komödie *'Every Man in his Humour'* steht: *'The principal COMŒDIANS were Will. Shakespeare. Aug. Philips. Hen. Condel. Will. Slye. Will. Kempe. Ric. Burbadge. Joh. Hemings. Tho. Pope. Chr. Beeston. Joh. Duke'*. Beinahe so viele Darsteller als Personen dieses Stückes, die aber auch fast lauter Hauptschauspieler erfordern. Die Schauspieler (wenn sie überhaupt genannt wurden) ohne Beifügung der Rollen aufzuführen, war bekanntlich eine Unart der Zeit. Man wird jedoch mit gutem Grund vermuthen dürfen, dass die Reihenfolge der Schauspielernamen zu der Namenreihe des Personenverzeichnisses (je nachdem in diesem die bedeutenderen Rollen unmittelbar auf einander folgen oder zwischen den unbedeutenderen hervorragen) in einem entsprechenden Verhältniss steht: und dann würde Shakespeare's Name in der Liste vor dem Sejanus ungefähr, doch nicht sicher zu bestimmen, mit der Titelrolle, in der Liste vor dem Humorstücke aber ohne allen Zweifel gleich mit der ersten Person des Verzeichnisses zusammenfallen, mit dem alten Knowell, auf den auch sonst schon gerathen worden ist, der, in deutsche Verhältnisse übertragen gedacht, unter die Schröder'schen und Iffland'schen Lieblingsrollen gezählt werden dürfte.

Wie dem indessen sein möge, jedenfalls erscheint Shakespeare in diesen beiden Listen als ebenbürtiger Genosse der berühmtesten Schauspieler jener Truppe ersten Ranges, das eine Mal in ihrer Mitte, das andere Mal an ihrer Spitze; und diese trockene urkundliche Ueberlieferung spricht stärker als die glänzendsten Kritiken. Sie bestätigt das Verfahren seiner ersten Herausgeber, ihn den *'principall Actors'* seiner eigenen Stücke, hier natürlich obenan, beizugesellen, und stimmt auf's Beste zu dem Titelbilde dieser Ausgabe, das ihn augenscheinlich — mit der künstlichen Haartracht, dem reducirten Bart und der Phantasiekleidung, die nur Theatercostüm sein kann (vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 317) — in einer theatralischen Rolle darstellt,[1]) was nimmermehr geschehen konnte, wenn er nicht ein gefeierter Schauspieler war.

---

[1]) Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird bekanntlich vermuthet, dass er just in dem oben genannten Charakter Knowell's des Vaters dargestellt sei, welche für Ben Jonson sehr schmeichelhafte Wahl den lebhaften Antheil, den dieser an der Herausgabe der

Am besten jedoch für seine *'quality'* zeugt Shakespeare selbst, und das einfach mit dem Tone, womit er in Hamlet als Didaskalos auftritt. Für das gewöhnliche Publicum war es freilich der Prinz von Dänemark der in diesem Tone sprach (wenn überhaupt, was zweifelhaft, dieser Theil der Schauspielerscenen vor das grosse Publicum im Globus kam): aber die eingeweihtere Minderheit desselben wusste recht gut, wer dem Prinzen die Worte in den Mund gelegt hatte.

Hamlet.

Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde etc. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreisst, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern etc. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen etc. Ich bitte euch, vermeidet das.

Schauspieler.

Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet.

— — O es giebt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von Andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen

---

ersten Shakespeare'schen Folio nahm, noch besonders erklären würde. Denn er hat nicht nur den Vers vor dem Kupferstiche und das erste der vier Lobgedichte beigesteuert, sondern — wie Malone II, 664 ff. unwidersprechlich nachweist — auch die Vorrede 'To the great Variety of Readers' ist (ganz oder doch zum grossen Theile) von ihm verfasst. Dies führt nun freilich zu der eigenthümlichen Wahrnehmung, dass der (von den Schauspielern herrührende) Lobspruch, Shakespeare habe selten etwas ausgestrichen, worüber Jonson sich in seinen Discoveries lustig macht, seiner Zeit von ihm selbst oder doch unter seinen Auspicien ans Licht befördert wurde. Wenn man ihn übrigens, und mit wohlbegründetem Kopfschütteln, als Zeugen für die Aehnlichkeit des Stiches von Droeshout hinstellt, so ist man dem guten Ben doch wohl nicht ganz gerecht. Sein Vers hat verborgene Spitzen Die Redensart, dass die Kunst mit der Natur gewetteifert habe, ist für jene Zeit durchaus banal und nichtssagend, aber deutlich genug giebt er weiterhin zu verstehen, dass nur das Aeussere des Gesichts ohne den Geist aufgefasst sei, und noch deutlicher lacht der Schalk hervor aus dem schliesslichen Zurufe, der Leser solle nicht das Bild ansehen, sondern das Buch. Die Rosen, *die er streut,* sind nicht immer ohne Dornen.

hatten, und so stolzirten und blökten, dass ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Schauspieler.

Ich hoffe, wir haben das bei uns so ziemlich abgestellt.

Hamlet.

O stellt es ganz und gar ab! Und die bei euch die Narren spielen, lasst sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich, und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. —

Bei seiner eigenen Truppe muss Shakespeare als Mitglied der Direction Macht genug besessen haben, um den gerügten pathetischen Unfug direct abzustellen, so dass er nicht zu einer so bedenklichen Blossstellung zu greifen brauchte. Aber das Extemporiren des Komikers kann auch die wachsamste Direction, wenn sie nicht etwa mit soldatischer Strenge einschreiten will, nicht so leicht verhindern. Dieses Recht hatte sich Tarlton herausgenommen, der Liebling des Publicums, und in seine Fusstapfen trat William Kemp, den wir unstet von der Admirals- zur Kammerherrntruppe, von dieser wieder zu jener und von jener wieder zu dieser übergehen sehen. Wenn nun auch die ihn zweifellos betreffende Stelle einem zeitweiligen Collegen galt, so konnte er als Clown seinen Puff ohne Schaden hinnehmen.

Um so gewisser aber sind die andern Rügen, die der Darstellung höherer Rollen gelten, nicht gegen Schauspieler der eigenen Truppe, die ein so besonnenes Directionsmitglied wie Shakespeare jedenfalls öffentlich geschont haben würde, sondern sie sind im Namen der ersten Schauspielergesellschaft, die sich bald auch (als Königstruppe) selbst so nennen durfte, und in seinem eigenen Namen gegen die übrigen Theater gerichtet, auf deren eines, die Chorknabentruppe, im Hamlet schon zuvor bei anderer Gelegenheit ein Hieb gefallen ist.

Ja, es hat diesmal allen Anschein, dass die 'Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von Andern preisen hören, und das höchlich', auf keinen Geringeren als das gewaltige Haupt der Admiralstruppe, den neben Burbage berühmtesten und von einem

Theil der Kennerschaft, wie Nash und Jonson, mit mehr oder minder durchsichtiger Parteinahme gepriesenen Edward Alleyn gemünzt sind. Denn die Parteinahme gegen Burbage etc. wird Niemand verkennen, wenn Jonson in seinem Gedicht auf Alleyn diesen anredet: *'Others speak, but thou alone dost act!'* Nur allerdings im Munde Ben's, der Alles fein deutlich und handgreiflich haben musste, klingt das Compliment etwas gefährlich. War doch jene ganze Schauspielergeneration im Spiele stark, so dass auch die untergeordneteren 'englischen Komödianten' auf dem Festlande in Kreisen, wo man ihre Sprache nicht einmal verstand, durch ihr blosses Spiel die grössten Triumphe feierten[1]). Wenn nun aber einer hierin solche Simsonsstärke entwickelte, dass alle Andern neben ihm als blosse Sprechschauspieler erschienen, so mochte er diese Höhe in den Augen des 'Einsichtsvollen, dessen Tadel ein ganzes Schauspielhaus überwiegen muss', leicht einem Uebermaass von Action verdanken.

Und ein Blick auf die Hauptrollen des Bewunderten giebt dieser ketzerischen Vermuthung einigen Boden: er spielte die Helden Marlow's, und wie konnten diese anders gespielt werden als mit dem äussersten Aufwande von Bombast? Der blosse Name sodann eines 'Tamercam' oder 'Tambercam', welches Drama er noch neben dem 'Tamerlan' für die Bühne zuzuschneiden über sich bringen konnte, verräth ebenfalls den Bombasticus, in dessen Auftreten der feinere und obendrein durch Rivalität gereizte Dramaturg der Kammerherrntruppe, immerhin vielleicht etwas überstreng, nichts als 'stolziren und blöken' finden mochte.[2])

Betrachtet man jedoch die Didaskalien im Hamlet auch nur aus der Studirstubenperspective unseres gelehrten Jahrhunderts, als blosse weise Lehren im Allgemeinen, die, obgleich sie fast durchgängig in Form von greifbaren Rügen gehalten sind, dennoch jeder Beziehung auf gleichzeitige theatralische Vorgänge und Persönlichkeiten entbehren, so müsste doch derjenige, der, durch die Maske seines Helden hindurch auf's Vernehmlichste in eigener Person redend,

---

[1]) 'Miri artifices' sagt Crusius von den 1597 in Stuttgart und Tübingen aufgetretenen englischen Schauspielern.

[2]) Ein Brief des gleichzeitigen Poeten George Peele, der im vorigen Jahrhundert zu Markt gebracht worden ist, und nach welchem Shakespeare von Jonson aufgezogen worden wäre, dass er seine Vorschriften für die Schauspieler dem Spiele Alleyn's abgeguckt habe, erweist sich schon durch das Datum (1600, zu welcher Zeit Peele bereits gestorben war) als baare Fälschung. Der ungeschickte Fälscher hat nicht bedacht, dass die Aeusserung ganz im Sinne des oben Gesagten gegen Alleyn sprechen würde: denn *die Vorschriften* lehren ja fast durchgängig, wie man es nicht machen soll.

diese Lehren in so überlegenem Tone und so von oben herab ertheilte, er müsste auch dann schon als ausübender Schauspieler sich einer sehr festen und imponirenden Stellung bewusst gewesen sein. Denn das wird doch Niemand bezweifeln, dass dieser Dramaturg, wenn man ihn als unebenbürtigen Schauspieler kannte, nur Achselzucken geerntet hätte, und dass dieser Schauspieler bei jedem ferneren Auftreten mit Hohngelächter empfangen worden wäre. Eben so wenig wird ein Zweifel bestehen, dass Shakespeare, über dessen Umsicht nur Eine Stimme ist, sich diese Folgen gleichfalls hätte voraussagen müssen. Wenn er also dennoch mit seinen Vorschriften für Schauspieler so selbstbewusst, so hochfahrend und — mit dem natürlichen Blicke des Lebens angeschaut — so persönlich dreinschlagend auftrat, so dürfen wir aus diesem bei ihm nicht gewöhnlichen Gebaren mit Sicherheit schliessen, dass seine Schauspielerstellung unnahbar gewesen ist.

Von der gleichen Zuversichtlichkeit gab er in der Ausübung des Berufes selbst eine Probe, wenn man nämlich der Angabe Rowe's, dass er den Geist im Hamlet gespielt habe, Glauben schenken darf. Und warum sollte man das nicht? ist sie doch ohne Zweifel auf eine Mittheilung Betterton's, also auf Theaterüberlieferung, gegründet. Es kann auffallend scheinen, dass von allen Rollen, die Shakespeare spielte, nur die eine kleine bei dem Theater in Erinnerung blieb: aber wie viel wäre uns von Burbage's Rollen bekannt, wenn nicht der Zufall die paar Gedichte auf ihn (oder, richtiger gesagt, die grössere Elegie) erhalten hätte? Was von Ueberlieferungen des alten Theaters aus der Revolution hervorging, bestand hauptsächlich in der Schule (wie z. B. laut glaubhafter Mittheilung Hamlet durch Taylor, den Nachfolger Burbage's, unter Davenant's Vermittlung auf Betterton überging); aber die geschichtlichen Erinnerungen waren grösstentheils mit ihren mündlichen Fortpflanzern ausgestorben. Dass in den Lobgedichten an der Spitze der Folio nicht von Shakespeare's '*quality*' die Rede ist, kann auch nicht befremden, da in der Bewunderung der Nachlebenden jedenfalls, und ganz besonders in diesem Falle, der Dichter den Schauspieler überwog: und doch hatte ihn Ben Jonson, der in seinem Lobgedichte dieses Stillschweigen theilt, bei jenem früheren Anlasse als einen Hauptschauspieler bezeichnet.

Wenn also seine kleine Rolle im Hamlet vorzugsweise, ja ausschliesslich, in der Erinnerung des Theaters fortlebte, so hat dies offenbar einen besondern Grund.

Nun wäre es aber freilich hierfür zunächst wünschenswerth, die Frage, seit wann der Hamlet auf den Brettern war, oder die Frage

nach dem sogenannten 'alten Hamlet', zum Austrag bringen zu können; aber auf Grund des bis jetzt vorhandenen Materials ist keine Aussicht hierauf. Immerhin sollte man glauben, dass die heissspornige Industrie der englischen Bühne, wie sie schon seit den 1570er Jahren rührig war, sich den lockenden Stoff in dem vielgelesenen Belleforest nicht habe entgehen lassen, dass sie lange vor Shakespeare's allererstem Auftreten, im Nothfall auch ohne Uebersetzung (da zum Aneignen des blossen Stoffes mündliche Dolmetscher leicht zu finden waren) desselben habhaft geworden sei: allein es fehlt an jedem Document, ja, und in Ermangelung der ältern Ausgaben des Belleforest, der seit 1559 in vereinzelten Bänden erschien, lässt sich nicht einmal genau feststellen, wann der Hamlet erstmals bei diesem Schriftsteller aufgetaucht ist.[1]) Allerdings könnte er auch unmittelbar aus dem Saxo Grammaticus in England bekannt geworden sein; doch ist dies weniger wahrscheinlich.

Indessen deutet Shakespeare's Hamlet jedenfalls in der (bis jetzt bekannten) 'ersten' (1603 gedruckten) Bearbeitung auf eine beträchtlich lange Vorperiode zurück, während welcher der Stoff dem Publicum geläufig und bis zum Ueberdruss alltäglich geworden sein muss: die wenige Handlung, die er zulässt, musste nothwendig auf dem Theater — oder gar auf den Theatern — vieljährig abgenutzt, ja bis zum Puppenspiele abgedroschen sein, ehe Shakespeare es unternehmen konnte, dieser Tragödie den eigenthümlichen Charakter

---

[1]) Wenn er von Anfang an im 6. Bande befindlich war, in welchem ihn die Ausgabe von Rouen, 1603—4, enthält, so fällt er in das Jahr 1582, welchem die Editio princeps dieses Bandes angehört (Brunet I, 638). Nach Warton (III, 393, Ausg. von 1840), der auf das Buchhändlerregister von 1596 verweist, wäre in diesem Jahre eine Uebersetzung von 'the Cent histoires tragiques of Belleforest' erschienen, zu einer Zeit also, wo Hamlet (der in der Ausgabe von Rouen die 108. Geschichte bildet) längst auf die Bühne gebracht war. Belleforest ist übrigens schon 1567 von Painter im zweiten Bande des Pallace of Pleasure benützt worden. In dieser Fundgrube der altenglischen Dramatiker befindet sich jedoch der Hamlet nicht, aber am Schluss des zweiten Bandes hat Painter einen dritten versprochen, der aus Belleforest, Erizzo, Ser Giovanni, Parabosco, Cintio, Straparola, Sansovino und der Königin von Navarra geschöpft sein solle, und da man von diesem dritten Bande gar nichts weiss, so vermuthet Warton (III, 376) mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass der angekündigte ansehnliche Vorrath (in welchem man nebenbei die Quellenliteratur jener Bühne kennen lernt) den Anforderungen des Publicums und Buchhandels entsprechend in einzelne Publicationen zersplittert worden sei, die sich in ihrer vergänglichen Form nicht auf die Nachwelt erhalten konnten. Hier wäre denn etwa auch der Ursprung der Hystorie of Hamblet zu suchen, die bekanntlich eine blosse Uebersetzung aus Belleforest ist und nur in zwei abweichenden Stellen der (einzig bis jetzt vorhandenen) Ausgabe von 1608 an Shakespeare sich anlehnt. (S. Karl Elze im erneuerten Schlegel'schen Shakespeare VI, 5.)

zu geben, den sie bei ihm hat. Wenige Handlung: denn, abgesehen von dem schliesslichen Rachcact, konnte auch die handgreiflichste und thatendurstigste Bearbeitung dem Helden ein langes Aufderstelletreten nicht ersparen. Dieser, und wenn er die Seele des Fortinbras hätte, ist im Handeln sehr gelähmt: während Laertes, als Edelmann, leicht eine Fronde (bei Hofe nennt man's *'rabble'*) gegen den König aufbringen kann, steht Hamlet am Throne einsam, ohne Partei, nur Horatio's machtloser Freundschaft sich erfreuend (der König behauptet zwar, dass das Volk an ihm hänge, aber man sieht nichts davon). Diese dem Legitimitätsprincip entsprechende Stellung hat auch Saxo's und Belleforest's Hamlet: auch er verhält sich, trotz aller Thaten und Begebenheiten, dem Stiefvater gegenüber passiv, bis der Tag der Rache erscheint, mit welcher er dann allerdings sehr energisch vorgeht. Aehnlicherweise kann dem ursprünglichen Hamlet des englischen Theaters, neben den paar wenigen Thathandlungen, die auch Shakespeare hat, nichts übrig geblieben sein, als die Bühne mit pathetischen Redensarten und simulirten Narrensprüngen zu erschüttern, bis er endlich im fünften Act, mit mehr oder weniger Energie, zur Ausübung der Rache schreiten durfte. (Wenn schon bei ihm der Zug vorkam, dass er den König nicht über dem Gebet ermorden wollte, so war das der Anschauung des Zeitalters gemäss.) Es war somit Ausfüllung einer dem Publicum unausbleiblich nach und nach zur Empfindung gekommenen Leere, als Shakespeare den grossen Griff that, einen äusserlich am Handeln verhinderten Helden in einen innerlich handlungslosen, sich selbstquälerisch wegen dieser Handlungslosigkeit scheltenden umzuwandeln und den müden Stoff zum Träger seiner düster brütenden Philosophie zu machen. Ob ein Dichter eine Auffrischung so durchgreifender Art, wie die Verwandlung einer spärlich handelnden Tragödie in eine Tragödie des Nichthandelns, eher an einem eigenen oder an einem fremden Drama unternimmt, dies zu beantworten ist Gefühlssache: wir wissen nur, dass wir die Anfänge des Shakespeare'schen Hamlet nicht wissen.

Das älteste Document, das von einer Tragödie Hamlet spricht, ist bekanntlich von 1587 oder 1589.[1]) Der Verfasser dieser Tragödie

---

[1]) Die Stelle in der Epistel von Nash vor Greene's 'Arcadia' or Menaphon.' Da diese Stelle meist in abgerissenen Sätzen citirt wird, die unter Anderem besonders die Bedeutung des 'English Seneca' im Zweifel lassen, so mag es gestattet sein, dieselbe in etwas vollständigerem Zusammenhange — nach Steevens und Malone — hier einzurücken. 'I leave all these to the mercy of their Mothertongue, that feed nought but the crums that fall from the translators trencher. It is a con

lässt sich jedoch nicht ermitteln. Sollte aber der Beweis, dass Shakespeare es war, je noch erbracht werden können, so müsste, was auch Niemand bezweifelt, sein Hamlet von 1587—89 sehr verschieden von seinem späteren Hamlet, er müsste, ob auch von Shakespeare selbst geschrieben, dennoch gewissermaassen ein 'Vor-Shakespeare'scher Hamlet' gewesen sein. Ohne Frage wäre alsdann die Entwickelungsgeschichte dieses Drama's in der ganzen Shakespearekunde der vornehmste Gegenstand: allein so lange jedes Zeugniss hierüber fehlt, wird dieser Theil der Untersuchung auf sich beruhen bleiben müssen.

Die nächste bis jetzt bekannte Erwähnung eines Hamlet (ausser dem kahlen Eintrage von Henslowe, 1594) gehört dem Jahr 1596 oder vielleicht 1597 an, denn die Dedication, mit welcher Lodge das betreffende Schriftchen, *Wits Miserie &c.*, begleitet, datirt vom 5. November 1596. Die Stelle, um die es sich handelt, ist oft citirt;

---

practice now a-days, among a sort of shifting companions, that runne through every art, and thrive by none, to leave the trade of Noverint, whereto they were born, and busie themselves with the endevors of art, that could scarcely latinize their neckverse if they should have need; yet English Seneca, read by candle-light, yeelds many good sentences, as Bloud is a beggar, and so forth: and, if you intreat him faire in a frosty morning, he will affoord you whole Hamlets, I should say, Handfuls, of tragical speeches. But O grief! Tempus edax rerum; what is it that will last always? The sea exhaled by drops will in continuance be drie; and Seneca, let bloud line by line, and page by page, at length must needes die to our stage.' Also der 'englische Seneca' ist entschieden eine englische Uebersetzung des römischen Tragikers, die von abenteuernden, dem Schreibereiwesen entlaufenen, nur der Muttersprache kundigen dramatischen Tagespoeten ausgebeutet wird und auf diese Weise auch schon zu tragischer Phraseologie im Hamlet (der Name ist durch die Schrift hervorgehoben) hat herhalten müssen. (Eine Sentenz wie 'Blood is a beggar' wird man zwar im Original vergebens suchen, aber der englische Gesammt-Seneca, wie er seit 1581 existirte, ist von seinen Uebersetzern nach Art der Pelicane mit ihrem eignen Herzblut reichlich gespeist.) Nach Ben Jonson's Auffassung würde die eine Hälfte des Ausfalls trefflich auf Shakespeare, den 'Ignoranten', passen, aber diese Auffassung ist eben zweifelhaft; und noch zweifelhafter ist die Anwendung der andern Hälfte auf ihn. Denn dass er in seiner Jugend Advocatenschreiber gewesen sei, hat Malone, durch die Rechtskenntnisse des Dichters überrascht, rein aus der Luft gegriffen; bekanntlich könnte man ihm ebenso gut noch manches andere Fach anweisen. Da wir übrigens nicht wissen, was er alles war, ehe er zum Theater ging, so können wir allerdings auch nicht sagen, was er nicht war. Auf der andern Seite ist die Classification bei Nash von der Art, dass diesem in dem Trosse von 'Exschreibern', die er über Einen Kamm schor, gar leicht ein Einzelner mitlaufen konnte, der just kein Schreiber gewesen war und obendrein den Seneca lateinisch las; und gerade dieser Einzelne kann den Hamlet geschrieben haben. Aus der Stelle ist also mit Sicherheit nur zu entnehmen, dass es um 1587—89 eine Tragödie *Hamlet* von unbekanntem Verfasser gegeben hat.

wir wiederholen sie aber nach dem alten Drucke (oder vielmehr nach der sichtbar genauen Wiedergabe desselben auf S. XLIV. der Einleitung zu Lodge's *Defense of Poetry &c.*, womit die *Shakespeare Society* ihre Publicationen beschloss), weil die Anschauung des Wort- und Buchstabenlautes wohl einen noch schwebenden Punkt entscheiden dürfte. Lodge beschreibt daselbst den Teufel *'Hate-Vertue'* (nicht den Kritiker Nash; ein Irrthum, welchen die etwas missverständlich klingende Anführung der Stelle bei Drake erzeugt hat, der vielmehr bloss sagen will, dass die Schilderung auf Nash so gut wie auf die andern kritischen Klopffechter jenes Tages passe) folgendermaassen: *'. . . . he is a foule lubber . . . and looks as pale as the Visard of the ghost which cried so miserably at the Theater, like an Oister wife, HAMLET REVENGE . . . .'* Die Form des Maueranschlags, in welcher hier der Ausruf wiedergegeben ist, lässt gewiss keinen Zweifel, dass die Worte genau so gelautet haben, wie sie in den grossen Buchstaben dastehen. Dieser somit buchstäblich zu nehmende Ausruf findet sich aber bekanntlich in Shakespeare's Hamlet nicht. Und der 'wüste Lümmel, der so miserabel wie ein Austernweib schrie', sieht — zum mindesten — einem der *'Principal TRAGŒDIANS'* bei Ben Jonson ganz und gar nicht ähnlich. Noch weniger ähnlich aber sieht der verspottete Ausruf dem Schauspieler Shakespeare, der sich begreiflicherweise treu an die Worte Shakespeare's des Dichters hielt.

Hiermit ist wohl hinlänglich dargethan, dass es einen Hamlet gegeben hat, der nicht von Shakespeare herrührte. Indessen wird man auch ohne Beweis kecklich vermuthen dürfen, dass jede der grösseren Gesellschaften neben der Shakespeare'schen ihren Hamlet besass, natürlich gemeinen Rohstoff, wie wir ihn aus der deutschen Sammlung von 1620 kennen, die (obgleich ihr zufällig der Hamlet abgeht[1])) für die Beurtheilung des gewöhnlichen Schlages altenglischer

[1]) Er geht ihr nur zufällig ab, denn die englischen Komödianten hatten gleichwohl einen Hamlet, den sie 1626 in Dresden spielten, und der Hamlet von 1710, welchen Albert Cohn (Shakespeare in Germany) mittheilt, ist trotz einiger unbedeutenden Modernisirungen der sichtbare Genosse jener 'Engelischen Comödien und Tragödien'. Dieser Hamlet ist obendrein aus dem Druck von 1603 geflossen, und zwar im buchstäblichen Sinn des Worts, nämlich aus einem Exemplar von Q A, da er mit dieser Bearbeitung nicht bloss den Namen Corambus (Corambis) statt Polonius gemein hat (der auch in andern Bearbeitungen vorgekommen sein könnte), sondern auch den Namen Pyrrhus (auf den König im Zwischenspiel übertragen), der nicht wohl vom Theater, sondern nur aus dem Buche entlehnt sein kann. Die Fabel (einige läppische Zuthaten des deutschen Bearbeiters kommen nicht in Betracht) ist dieselbe wie bei Shakespeare, nur

Dramen maassgebend ist. So scheint denn auch Henslowe im Besitze eines Hamlet gewesen zu sein, obgleich die betreffenden Stellen

---

durch sorgfältige Entfernung jedes dichterischen und denkerischen Gehalts auf den Rohstoff zurückgeführt, ein abgeschabter Palimpsest, aus welchem der 'alte Hamlet' zu Tage kommt, wie er ungefähr ausgesehn haben muss, ehe ihn Shakespeare in die unerschöpflich räthselvolle Gedankentragödie umwandelte. Hamlet trachtet seine richtigen vier Acte hindurch nach Rache (freilich geht alles ziemlich schnell) und sagt noch am Anfang des fünften sehr vernünftig: 'Ich kann noch zu keiner Revange kommen, weil der Brudermörder allezeit mit viel Volk umgeben'. Die Vergeltung erfolgt, wie bei Shakespeare, mittelst der Fechtscene, welche aber der deutsche Bearbeiter nicht verstand. Diese merkwürdige Scene, an welcher die Kritik mit noch viel merkwürdigerer Ruhe vorüberzugehen pflegt, ist uns Neueren erst verständlich geworden, seit Freiherr von Friesen sie in diesem Jahrbuche (IV, 376 f.) vom Boden der alten Fechtschule aus beleuchtet hat. Auf diesem mit der zierlichsten Tragik erfüllten Boden stand der Zuschauer der Shakespearezeit: im Augenblicke, wo er Hamlet 'battiren' sah, sah er auch schon den ganzen kommenden Verlauf und folgte dem verhängnissvollen stummen Spiele mit athemloser verstehender Spannung. Jetzt endlich kommt es zum Handeln! Hamlet fühlt sich verwundet (was etwa ein Zucken, ein unarticulirter Ausruf dem Zuschauer sagte): noch ahnt er nicht den ganzen Verrath, aber er weiss jetzt, dass der Gegner eine spitze Klinge führt, die Klinge muss er nehmen, er 'desarmirt' ihn und lässt ihm das stumpfe Rappier, nach welchem Laertes greifen muss, um nicht völlig wehrlos zu bleiben. Dieses schulgerechte Manöver, an dessen Stelle die neueren Aufführungen (mit Ausnahme des offenbar richtigen und ohne allen Zweifel aus Goethe's Schule stammenden Spiels von P. A. Wolff; s. Ludwig Tieck von Köpke II, 220, u. vergl. v. Friesen a. a. O.; Wilhelm Meister, Buch 4, Cap. 5; B. 5, C. 8) nur einen mehr oder minder sinnlosen Wirrwarr zu setzen wissen, wurde auf der alten Bühne mit der grössten Präcision und Deutlichkeit ausgeführt, so dass der Zuschauer den Verlauf in wahrhaft dramatischer, obgleich wortloser Entwickelung vor sich gehen sah. Und für den Leser sorgte die mit Bühnenweisungen sonst so sparsame Folio durch die kurzen, aber ihm genügenden Worte: 'In Scuffling they change Rapiers'. Keine zufällige Verwechslung der Rappiere bringt den Entscheid, sondern die schicksalsvolle Blindheit des Hasses, die den Laertes nicht bedenken liess, dass ihm die Giftwaffe mittelst der 'Battute' entrungen werden könne. Schon umschattet die Nemesis seine Augen, wie er 'des Frevels Werkzeug' an Hamlet übergehen sieht, und der Zuschauer weiss, in den Mienen beider Kämpfer lesend, dass im nächsten Gange der Verrath auf seinen Urheber zurückfallen wird. Auch über den Hauptfrevler ist bereits das Urtheil gesprochen: ein von ihm selbst angeordnetes Fechtspiel hat dem unentschlossenen Helden zuletzt das Schwert in die Hand genöthigt, das in dieser zögernden Hand gleichsam lebendig werdend und wie von selbst nach dem König zuckend das späte Werk der Rache vollstreckt. Kann es ein eigensinnigeres, kühneres, grandioseres Experiment einer Katastrophe geben, und konnte den Unmessbarkeiten dieser so einzigen Tragödie eine angemessenere Krone aufgesetzt werden? Wie sich auch Shakespeare sonst zum Stoffe verhalten möge (der Geist, der bei Saxo und Belleforest fehlt, kommt, wie wir zunächst durch Lodge wissen, auch in einem andern Hamletsdrama vor), die Herbeiführung der Katastrophe durch die Fechtscene (einem sehr entfernten Motiv bei Saxo und *Belleforest*, wo Hamlet seine vernagelte Waffe heimlich mit der des Königs tauscht,

des Inventars von 1598 in seinem Tagebuche (S. 272 und 274) mehr Wahrscheinlichkeit als Gewissheit geben. (Der Eintrag von 1594 entscheidet bekanntlich nichts.)

Weitere Erwähnungen des Hamlet und seines Geistes, die wieder aufgefrischt zu werden verdienen, sind von Steevens und Malone beigebracht worden.

In einem anonymen Schauspiel von 1599, '*A Warning for faire Women*', findet sich folgende Stelle:

'. . . . . *A filthie whining ghost,*
Lapt in some foule sheet, or a leather pilch,
Comes screaming like a pigge half stickt,
And cries vindicta — revenge, revenge'.

Dieser Geist, der 'wie ein halb abgestochenes Schwein kreischte', und jener der 'wie ein Austernweib schrie', sind wohl Eines Geistes Kinder gewesen. Der letztere übrigens ein gelehrter Geist, der, nach den authentisch hervorgehobenen Worten, nicht bloss mit '*Revenge!*', sondern sogar mit '*Vindicta!*' um sich warf.

In Decker's Satiromastix, 1602, kommt die Anspielung vor:

Asinius.

Would I were hang'd if I can call you any names but captain and Tucca.

Tucca.

No fye, my name's Hamlet Revenge: thou hast been at Paris-Garden, hast thou not?

Horace (Ben Jonson).

Yes, Captain; I ha' played Zulziman there.

So nach Steevens und Collier. Die Satiromastix, die als Antwort auf Jonson's Poetaster viel historischen Werth haben muss, fehlt leider in den neueren Sammlungen. Wenn die Stelle so verstanden werden dürfte, dass ein Hamlet im Parisgarten gespielt worden sei, so wäre die Frage in Betreff Henslowe's entschieden, denn dieser war es, der den Schauplatz der Bärenhetzen unter sich hatte, wo nach Collier's Auffassung dieser Stelle ausnahmsweise auch Schauspiele gegeben worden wären. Dieselbe scheint aber vielmehr

---

entnommen), diese im tiefsinnigsten Hamletshumor ersonnene Verwerthung des leidenschaftlichsten Manövers der Fechtschule, kann doch wohl nur sein eigen sein. Aber — wie viel ist schon über Hamlet geschrieben worden, und doch liess man gelassen den Dichter im Verdacht, dass er eine tragische Katastrophe, und diese Katastrophe, auf den Zufall gebaut habe!

einen ganz andern und sehr boshaften Sinn zu haben; indessen bleibt die Anspielung auf den Schrei des Geistes hiervon unberührt.

In *Westward Hoe* endlich, von Decker und Webster, 1607, heisst es:

Let these husbands play mad Hamlet, and cry, revenge!

Hiernach hat nicht nur der Geist, sondern auch Hamlet selbst in die Wette mit dem Geiste *'Revenge!'* geschrieen. Als Interjection aber kommt das Wort im ganzen Hamlet Shakespeare's gar nicht vor[1]).

Nun fallen die beiden letzten Anspielungen, von 1602 und 1607, in eine Zeit, aus welcher das Dasein des Shakespeare'schen Hamlet bezeugt ist, denn im Jahre 1602 war bekanntlich die sogenannte zweite Bearbeitung (in dem Drucke von 1604 enthalten) ein neues Stück. Hieraus ergiebt sich, dass neben diesem Hamlet mindestens noch ein anderes Stück des gleichen Namens und Inhalts bestand, das den Spott der Zeitgenossen auf sich lud, einen Spott, dessen Beurkundungen bis 1607 herab und bis 1596—97 zurück reichen, den also wohl auch schon um 1587—89 das so stereotype *'Hamlet revenge'* hervorgerufen haben wird. Es ist sonach für alle Diejenigen, die Shakespeare's Hamlet später ansetzen, sehr wahrscheinlich, und für Diejenigen jedenfalls, die ihn bestimmt nach 1598 ansetzen[2]), ist es durch die Stelle von Lodge bewiesen, dass

---

[1]) Und dennoch verlangt sowohl das natürliche Gefühl des Zuschauers als das praktische Bedürfniss des Schauspielers irgend einmal einen Ausruf dieser Art. So ist denn auch in der Folio, im Monolog Hamlet's am Schluss des zweiten Acts, abweichend von den Quartos, ein „O vengeance!" in den Text gekommen (das von den meisten Herausgebern weggelassen wird). Sieht es nicht aus, als ob man das „Revenge!" hätte vermeiden wollen?

[2]) Auch hier mag die Gelegenheit benutzt werden, einen noch immer schwebenden kleinen Fragepunkt wenigstens etwas näher zum Abschlusse zu bringen. Die bekannte Bemerkung Harvey's über Hamlet in dem Exemplare des Chaucer wird auf Grund der Angabe von Steevens so citirt, dass sie mit einem Komma schliesst, auf welches die Jahreszahl 1598 folgt. Wäre sie in dieser Fassung authentisch mitgetheilt, so könnte kein Zweifel sein, dass sie in dem genannten Jahr geschrieben wurde. Allein Malone, der zuerst die Mittheilung für authentisch genommen hatte, nach Einsicht des Buches jedoch hiervon abstand, nennt (II, 369) die Art, wie Steevens bei seiner Angabe zu Werke gegangen, „a loose manner," und spricht sich über den Befund der Sache folgendermaassen aus: 'I have been favoured by the Bishop of Dromore, the possessor of the book referred to, with an inspection of it; and, on an attentive examination, I have found reason to believe, that the note in question may have been written in the latter end of the year 1600. Harvey doubtless purchased this volume in 1598, having, both at the beginning and end of it, written his name. But it by no means follows that all the intermediate remarks which are scattered throughout were *put down at* the same time. He speaks of translated Tasso in one passage; and

die Rolle des Geistes, als Shakespeare sie übernahm, ein gefährlicher Popanz war, woran man sich die Finger verbrennen konnte, dass sie einen Schauspieler erforderte, der sich sehr fest in seinem Sattel fühlte. Oder, falls diese Gefahr bei der ersten Uebernahme der Rolle noch nicht gedroht haben sollte, so trat sie doch im Laufe der Zeit um so gewisser ein, da, wo nicht vor, so doch jedenfalls neben dem Shakespeare'schen Hamletgeiste, wie wir gesehen haben, ein anderer tragirte, dem das allgemeine Gelächter galt. In diesem Falle gehörte also Muth dazu, die Rolle fortzuspielen, die in den Händen eines andern Schauspielers Gegenstand des Spottes war, und dem Muthe, wenn er nicht den Spott verdoppeln sollte, musste nothwendig die Leistung entsprechen.

Ohne Zweifel trug beides zusammen bei, die kleine Rolle der Theaterüberlieferung so tief einzuprägen: ein vortreffliches Spiel, und das zugleich jedesmal die unwillkührliche Besorgniss der Mitspieler vor Eingenommenheiten im Publicum zu Schanden machte, das war wohl einer langen Erinnerung werth. Aber die bloss mündlich fortlebende Erinnerung schrumpft allmählich ein, und zuletzt bleibt nur noch die dürftige Notiz: 'der Geist im Hamlet ist seine vollendetste Leistung *(the top of his performance)* gewesen'.

Oder müsste man die Ueberlieferung etwa kälter auslegen? Diese Rolle wäre noch seine beste gewesen und höher hätte er es nicht gebracht? Nun, ein Schauspieler, der es so weit gebracht hat, dass man ihm den Geist in Shakespeare's Hamlet anvertrauen kann, wird in den Augen einer kunstverständigen Theaterleitung hoch genug stehen. Und versetzen wir uns aus einem Jahrhundert, welchem Shakespeare, mag er gut oder schlecht gespielt werden, doch immer

---

the first edition of Fairfax, which is doubtless alluded to, appeared in 1600.' Auch diese Angabe ist 'loose' genug (wie denn auch der weiterhin vorgebrachte Grund, warum er die Bemerkung nebst dem Hamlet selbst ins Jahr 1600 setzen will, weil nämlich in diesem Jahre wieder einmal eine der vielen Theaterschliessungen vorkam, gar kein Gewicht hat): aber der Sinn scheint doch der zu sein, dass die Bemerkung ohne beigesetzte Jahreszahl, auch nicht etwa vorn, sondern auf einem der vielfach in gleicher Weise bekritzelten Blätter des Buches stehe; und in diesem Falle wäre es mit dem Datum der Stelle vorbei. Uebrigens muss ja Bischof Percy's Nachlass, aus welchem man erst kürzlich sein Balladenmanuscript edirt hat, noch vorhanden sein und jenes Chaucerexemplar zu erneuter Untersuchung darbieten. — Die Wahrscheinlichkeit indessen, dass Shakespeare's Hamlet vor 1598 existirt hat, bleibt, auch nach dem Wegfallen von Harvey's Notiz, darauf beruhen, dass die der Bearbeitung von 1602 (QB) vorangegangene (QA) eine Reihe von Jahren auf dem Theater in Wirksamkeit gewesen sein muss, bis der Dichter und die Schauspieler dem praktischen Bedürfniss einer Erneuerung Folge gaben.

Shakespeare bleibt, zurück in jene Tage, wo der Unsterbliche noch sterblich war, 'wie ein andrer Mann', wo er in der Dichterliste eines erleuchteten Kritikers, wie Meres, neben einem Henry Chettle, einem Anthony Munday, 'im Haufen mitlaufen' durfte, wo seine Leistungen als Dichter und Schauspieler noch ein Schicksal hatten: dann steigt diese Rolle zu einem ganz andern Maasse von Bedeutung auf. Dann hängt das Schicksal des Stückes gleich an den ersten Scenen, in welchen der Geist erscheint, und der haarsträubende Humor Hamlet's in der Schwörscene würde, wenn der 'alte Maulwurf' nicht Grauen und Entsetzen zurückgelassen hätte, den Eindruck der Lächerlichkeit recht geflissentlich erzwingen. Man lese ferner in der Scene zwischen Hamlet und seiner Mutter, wie der Dichter die Wirkung des Geistes auf jenen schildert, und man wird gewahr werden, dass er mit allem Bewusstsein schauspielerische Anforderungen an sich als Urheber dieser Wirkung stellt, die, soll die Scene nicht schmählich zu Boden fallen, nur ein grosser Schauspieler erfüllen kann.

Das haben denn auch in unserer Zeit Künstler wie Schröder und Ludwig Devrient erkannt und die kleine Rolle nicht unter ihrer Würde gefunden. Elze (Hamlet S. XXXI), der hieran erinnert, fügt eine Anekdote von Devrient bei, aus welcher man die gewaltige Wirkung dieser Rolle, wenn sie an den rechten Mann kommt, am besten ersehen kann. 'Der Arbeiter, welcher die Versenkung zu bewachen hatte, in der Devrient das Schwört! rief, wurde von dem geisterhaften Ausdruck seiner Stimme so ergriffen und von Furcht erfüllt, dass er dem Regisseur erklärte, er könne es da unten vor Angst nicht aushalten, ein wirkliches Gespenst müsse neben Devrient so kläglich rufen. Der Mann liess sich nur schwer bewegen, seinen Posten zu behalten, und jedesmal, wenn Devrient aus der Versenkung sprach, standen ihm die Haare zu Berge.' Ein Seitenstück zu dieser Wirkung ist diejenige, die Betterton als Hamlet ausübte, dessen Gesicht bei dem ersten Anblick des Geistes einen Ausdruck des Entsetzens annahm, der auf den Darsteller des Geistes selbst dermaassen zurückwirkte, dass dieser einen Augenblick gebannt und seine Rolle weiter zu spielen unfähig stehen blieb. Wäre es nun nicht begreiflich, wenn die Zeitgenossen des berühmten Schauspielers diesen Moment '*the top of his performance*' genannt haben würden? Mit dem Geiste hinwiederum hat Tieck, der bekanntlich als Schauspieler noch grösser denn als Dichter gewesen wäre, im blossen Vorlesen einen markerschütternden, seinen Zuhörern für immer unvergesslichen Eindruck gemacht.

Shakespeare muss, was unschwer zu errathen ist, im Hamlet *noch eine* weitere kleine Rolle gespielt haben. Dies führt uns zu

der vielbesprochenen Schauspielerscene mit der Rede des Aeneas. Die Aeusserungen indessen, die aus Anlass dieser Rede von Hamlet und Polonius gethan werden, bedürfen keines längern Commentars. Der Kenner Hamlet lobt die Rede und das Stück, dem sie entnommen, mit nicht misszuverstehender Aufrichtigkeit, während der Geck Polonius sie langweilig findet. (Nur '*the mobled* — oder nach der ersten Folio, falls die dreimalige Wiederholung den Druckfehler ausschliesst, *inobled* = *ignobled* — *queen*' macht eine Ausnahme etwas räthselhafter Art, dem Klange nach vermuthlich ungefähr so lautend, wie wenn ein Deutscher ungeschickterweise mitten im Pathos sagen würde: 'Doch wer, o Jammer! die Königin im Negligé gesehn'.) Durch Hamlets Mund aber spricht der Dichter, so gewiss als er in der Unterhaltung über das Theaterwesen und in den Vorschriften für Schauspieler durch denselben spricht.

Schon Warburton hat die Worte des Prinzen über jenes verunglückte Stück, die man übrigens nur unbefangen zu lesen braucht, richtig gedeutet; aber er verdarb sich seine Ausführung, indem er zu dem Schlusse kam, Shakespeare habe das antike, das griechische Drama wiederherstellen wollen und sei mit diesem Versuche an dem rohen Geschmacke seiner Zeitgenossen gescheitert. Das 'Naturkind' Shakespeare wiederherstellungslustiger Anhänger der Antike — das war für das 18. Jahrhundert ein wenig stark. Auch ist allerdings in dieser Form zu viel damit gesagt: aber dass ein Romantiker der Periode, welcher Shakespeare angehört, in seinem Herzen zur entgegengesetzten Richtung schwören konnte, davon haben wir ein sehr lehrreiches Beispiel, das hier seine Stelle verdienen dürfte.

Lope de Vega, der Hauptvertreter der spanischen Bühne, die in ihrer Entwickelung, trotz des feindlichen Gegensatzes beider Völker, der englischen so verwandt ist, hat im Jahre 1609 eine 'neue Kunst in jetziger Zeit Komödien zu verfassen' geschrieben, worin er seine Neuerungen, seine Sünden wider die Regeln des Aristoteles, bei den Vertretern des älteren Geschmacks zu entschuldigen sucht. 'Edle Geister, Zierden Spaniens', sagt er, '. . . glaubt nicht, dass dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte: nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; ich that es vielmehr, weil ich die Komödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so, wie Barbaren, die das Volk allmählich an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, dass, wer sich den Gesetzen

der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz. Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Komödie schreiben will, verschliesse ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben, und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.' (v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, II, 217 f.)

Zu dieser naiven und wahrhaft schamlosen Beichte gesellt sich auf benachbartem Felde ein zwar reineres, aber doch der Sache nach ganz ähnliches Beispiel, das des Cervantes, der, nachdem er den modernen Roman mit einem bis heute unerreichten Vorbilde begründet, seine leuchtende Laufbahn mit dem akademisch steifen Rückfall 'Persiles und Sigismunda' endete, auf den er sich obendrein noch viel zu Gute that. Beweist das nicht eine ganz andere geistige Organisation, als man sie bei jenen Dichtern voraussetzen sollte? Es ist die Organisation einer Periode des Uebergangs.

Und von diesem Uebergange finden sich Spuren auch bei Shakespeare. Sein Andronicus ist noch im Geiste der Antike, d. h. was jenem Zeitalter für Antike galt, geschrieben, und seine erzählenden Gedichte pochen laut und vernehmlich an den Hallen der akademischen Lorbeerträger an. Ja, das Ovidische Motto, das er 1593 dem ersten dieser Gedichte vorgesetzt hat:

Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
Pocula castalia plena ministret aqua,

dieses Motto besagt nicht bloss, dass der plebejische Ankömmling im vornehmen Dichterhaine einen wie auch immer bescheidenen Anspruch auf classische Bildung erhebe, sondern es besagt augenscheinlich noch etwas mehr. Solche Poesie, wird mit dem Motto angedeutet, ist Caviar für die Menge: *vilia miretur vulgus.* Was waren nun die *Vilia,* welchen die Menge nachlief? Dasselbe „alberne Zeug', wozu Lope sich bekannte, die 'Ungethüme' der Volksbühne, über welche auch die akademische Muse Englands Zeter schrie. Nimmt man hiezu die Klage des 111. Sonetts, die, in edlerer Weise, ein ähnliches Lied wie Lope singt, so dürften die von '*public means*' erzeugten '*public manners*' gar wohl auch auf das dramatische Ge-

baren des Volksdichters sich erstrecken. Der Dichter braucht darum in der Verurtheilung dieses seines Gebarens nicht eben so weit gegangen zu sein, wie Lope; und selbstverständlich kam eine Zeit, wo er im siegenden Bewusstsein geschaffener Meisterwerke sich mit der neuen Richtung vollkommen einig fühlte: aber dennoch beweisen seine Gedichte von 1593 und 1594, die nicht bloss äusserlich nach Geltung im classischen Dichterkreise streben, sondern auch von innerlicher Bestochenheit zeugen, sie beweisen nebst dem Andronicus, dass seiner Aussöhnung mit der neuen Richtung Schwankungen vorausgingen, dass auch bei ihm, wie bei Lope und Cervantes, zwei Seelen in Einer Brust wohnten, eine akademische und eine gothisch-romantische (oder wie man das moderne Princip jener Uebergangszeit benennen mag). Finden sich doch auch in seinen späteren Dramen immer noch Anwandlungen eines gewissen *Stilo culto*, ja eines Aufschauens zum Olymp der Gelehrten.

Nun giebt es von den beiden akademisch gelehrten Volksdichtern Marlow und Nash eine Tragödie Dido ('*Dido Queen of Carthage*'), worin die gleiche Virgilisirende Erzählung des Aeneas vom Untergange Troja's vorkommt, die, nur ein ganz anderes Stück Arbeit, in Shakespeare's Hamlet von dem Schauspieler vorgetragen wird. Dass Shakespeare dem bedeutendsten seiner Vorgänger, Marlow, am stärksten auf die Fersen trat, sieht man besonders deutlich aus dem Kaufmann von Venedig, der offenbar für das Repertoire die Bestimmung hat, den Juden von Malta aus dem Felde zu schlagen. Noch deutlicher, weil ein und derselbe Stoff, tritt die Rede des Aeneas der Marlowe'schen gegenüber; und zwar mit grossem dichterischen Erfolge: denn Shakespeare steht in dieser Rede weit höher über Marlow, als etwa der jugendliche Schiller über seinen Vorgängern Gerstenberg und Leisewitz. Was nun die Entstehungszeit der Marlow'schen Dido betrifft, so nehmen Neuere an, sie sei nach Marlow's Tode (1. Juni 1593) von Nash vollendet worden. Allein hiefür liegt kein älteres Zeugniss vor: die einzige Zeitangabe, die wir haben, ist das Druckjahr 1594, in welchem die Tragödie mit der Bezeichnung '*Written by Christopher Marlowe and Thomas Nash*' als Buch erschien. Die Zeit des Drucks aber kann aus bekannten Gründen für das Alter des Stückes nicht entscheidend sein, und dasselbe mag leicht bis in die achtziger Jahre hinaufreichen. Auf der Bühne übrigens zog es noch im Jahre 1597 und 1598 und wohl noch länger: denn um diese Zeit machte Henslowe Geschäfte mit einer 'neuen' Dido ('*Dido and Eneas*'), ohne allen Zweifel mit der Marlow'schen, die er eben, wie damals auch den Faustus, neu zustutzen liess.

Die Bestimmtheit nun, mit welcher Shakespeare durch Hamlet's Mund von einem höchstens Einmal aufgeführten Stücke spricht, das die Rede des Aeneas enthalten habe, lässt kaum bezweifeln, dass ein ihm sehr nahe stehender Dichter, für welchen er lebhaft Partei nimmt, d. h. mit andern Worten er selbst (denn das verrathen ja trotz alledem die Verse), einst eine classicistisch-rhetorische Tragödie Dido geschrieben hat, die, zu seinem grössten Unwillen, neben dem Marlowe-schen Schwulst nicht aufkommen konnte; oder aber wenigstens, dass er einst in jener 'schlichten Manier' *(honest method)* zu dichten gewünscht hat und aus jener Zeit eine Studie aufbewahrte, ein Bruchstück aus einem Drama, dass er nicht schreiben, sondern nur träumen gedurft, eine Studie, die ihm so ans Herz gewachsen war, dass er sie bei der ersten guten Gelegenheit dem Publicum auftischte, für die Kenner als Cabinetsstück, für den grossen Haufen (vermuthlich jedoch hinter dessen Rücken) als *'Quos ego'*, oder, wie man auch sagen könnte, als *'Hamlet revenge'*. (Die 'schlotterichte Königin', wie Schlegel übersetzt, ist, wenn überhaupt zu erklären, wohl ein der Rede ursprünglich fremder und den Pseudokennern vom Schlage des Polonius in's Gesicht geworfener Brocken. Auf Marlow war der Stich nicht gemünzt, denn bei diesem heisst Hecuba *'the frantic queen'*, wie sie denn auch auf gut Marlowisch die Nägel braucht. Oder deshalb etwa *'ignobled queen?'* Dies schiene doch gezwungen).

In dieser noch immer sehr akademischen Anwandlung dürfte ein neuer Grund für eine frühe Datirung des Hamlet zu suchen sein: und doch lässt sich auf diesen Grund vielleicht nicht ganz sicher bauen. Wir haben schon gesehen, dass der grösste Dichter jener Uebergangszeit neben Shakespeare einen für uns unbegreiflichen Rückfall erlitt: könnte nicht auch Shakespeare eben so selbst in späterer Zeit den Abstand der Rede des Aeneas vom übrigen Inhalt seiner Hamletstragödie — zumal wenn das alte Paradestück (trotz der muthwilligen Einzelstelle) ein Schmerzens- und darum Schoosskind war — etwas weniger als wir gefühlt haben, die wir jene entgegengesetzten Richtungen aus der Ferne schärfer unterscheiden? Hatte er doch zur Zeit der Veröffentlichung jener akademischen Gedichte Dramen (und wenn man auch nur Heinrich VI. gelten lassen will) geschaffen, die der Richtung von Venus-Adonis und Lucretia völlig widersprechen, die für uns das gerade Gegentheil von akademisch sind. Und nun vollends seine Zeitgenossen! Hört man den ehrlichen Meres, so wird wenig fehlen, dass der Sommernachtstraum im Geist des Plautus und Romeo-Julia im Geiste Seneca's gedichtet sind.

Unter den Zeitgenossen aber muss die Rede des Aeneas jeden-

falls Liebhaber gefunden haben: sonst stände sie wohl nicht in den beiden Hamletsdrucken von 1603 und 1604.

Was nun aber unter diesen Umständen sich errathen lässt und uns wieder auf den Dichter als Schauspieler zurückbringt, das ist, dass Shakespeare einem psychologischen Postulat zufolge sich die Genugthuung geben musste, das verkannte epische Prachtstück, für welches er so geharnischt Partei nahm, auch selbst vorzutragen. Er spielte also den Schauspieler, der die Rede des Aeneas spricht. Und zwar theilte er sich in die Rede mit Burbage, der als Hamlet den Anfang sprach, worauf Shakespeare einfiel und die Rede in ihrer Steigerung durchführte. Am Schlusse derselben erfolgt eine Wendung, die mit der früher berührten Stelle in der Scene zwischen Hamlet und seiner Mutter eine höchst bemerkenswerthe Verwandtschaft hat. Hier wird die Wirkung, die das Erscheinen des Geistes auf Hamlet macht, in einer Weise geschildert, welcher nicht nur der Darsteller des Prinzen, sondern auch der des Geistes vollkommen entsprechen muss: dort folgt ebenfalls eine Schilderung, die aber dem betreffenden Darsteller eine fast noch schwerere Aufgabe stellt, nämlich eine Schilderung der Wirkung, die er auf sich selbst hervorbringt. Der Schauspieler, der gleichsam nur wie in einer Probe aufzutreten veranlasst ist, wird plötzlich durch seine eigene Rede so erschüttert, dass er sogar den Polonius theilnehmend betroffen macht — 'Seht doch, hat er nicht die Farbe verändert und Thränen in den Augen! bitte, halt inne!' — und den Prinzen in die tiefste Bewegung versetzt:

'Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier
Bei einer blossen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
Dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,
Sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn. —'

Während so das epische Element in das dramatische umschlägt, wird der Sprechschauspieler zum Schauspieler der Action und greift zugleich unmittelbar in die Entwicklung des Stückes ein, indem er dem Prinzen den Gedanken an das kleine Schauspiel eingiebt, durch welches die Handlung für einen Augenblick in Fluss kommt. Dieses Zwischenspiel ist passender Weise im Tone des damaligen Hofschauspiels gehalten, der durch den analogen Ton in der Rede des Aeneas eingeleitet wird; und hiermit ist die Stellung der Rede im Stücke

gerechtfertigt, ohne dass jedoch darum die innerliche Parteinahme des Dichters für das akademische Specimen aufgehoben wäre.

Man wird nicht verkennen, dass, wie bereits angedeutet, in dieser Scene an den Darsteller des Schauspielers eine Anforderung gestellt wird, die zu ihrer Lösung eines ausgezeichneten Künstlers bedarf. Die Leistung dieses Künstlers, in welchem wir Shakespeare erkennen zu dürfen glauben, muss sodann (auf Blackfriars beschränkt) das Ihrige zu der Beliebtheit der Aeneasrede beigetragen haben, für welche, wie schon gesagt, die Quartos zeugen.

Noch eine von Shakespeare's Rollen lässt sich errathen, wenn man davon ausgeht, dass ein geistreicher Mann wie Robert Greene die Bosheit, die er ausüben wollte, gewiss nicht sparsam angelegt hat. Ganz pikant aber war das Hohnwort vom 'Tigerherzen in eines Schauspielers Hülle' doch nur dann, wenn die Worte, welchen die Parodie gilt, eigene Worte Shakespeare's, nicht bloss des Dichters, sondern auch des Schauspielers waren. Auch konnte nur in diesem Falle auf ein allgemeineres Verständniss des Citats gerechnet werden, das sonst leicht daneben gegangen wäre: nur wenn der noch wenig bekannte Dichter selbst jene Worte von der Bühne herab gesprochen hatte, wies die Parodie mit Fingern auf ihn.

Hieraus wird mit hinlänglicher Sicherheit zu entnehmen sein, dass Shakespeare den Herzog von York im zweiten und dritten Theile Heinrich's VI. gespielt hat. Diese Rolle verlangt einen Künstler von hohem Rang. Es ist überhaupt — zumal auf einer Volksbühne, die keine Unterstützung geniesst, keine herrschenden Künstlernamen voranstellt und vor allem von einem richtigen Zusammenspiel abhängt — nicht so leicht, Schauspieler des ersten und des sogenannten zweiten Ranges zu unterscheiden. 'Erste Rollen', schrieb Iffland einmal, 'sind mir zuwider; die bestgespielte ist allemal die erste'. Mag immerhin Burbage als Hamlet, Richard III., Romeo u. s. w. eine vielseitigere Kraft entwickelt haben — aber eben in dem letztgenannten Stücke ist es eine der sogenannten Rollen zweiten Rangs, die Rolle des Bruders Lorenzo, die dem Darsteller des Romeo, wenn er ein wirklicher Künstler ist, Neid einflössen könnte. Es war das eine der besten Rollen Seydelmann's.

Bemerkt mag noch werden, dass die Rolle des Herzogs von York mit der des Schauspielers im Hamlet eine gewisse Aehnlichkeit hat, freilich sehr entfernt, nämlich auf weit höherer Stufe. Auch York's heroische Haltung bricht am Ende zusammen, hier aber nicht in fremder Sache gerührt, sondern im tödtlichen Schmerz um seinen

Rutland, und schmilzt, selbst dem grimmen Feind an's Herz greifend, in Thränen hin.

Von einer vierten Rolle endlich, die indessen kaum noch mitzählt, hat sich eine Sage erhalten, deren Glaubwürdigkeit durch die unglückliche Art, wie Oldys sie wiedergab, stark beeinträchtigt wurde. Da wäre ein jüngerer Bruder Shakespeare's, erst bei Lebzeiten und dann noch lange nach dem Tode desselben, immer und immer wieder gen London in's Theater gepilgert, wäre als alter Herr von den Schauspielern, deren einer, Charles Hart, obendrein irrigerweise zu einem Abkömmling von des Dichters Familie gemacht wird, sehr gefeiert worden, hätte aber trotz alledem von der theatralischen Laufbahn des Bruders nichts mehr gewusst, als dass dieser einmal in einem seiner eigenen Stücke einen hinfälligen Greis gespielt habe, 'den ein anderer zu einem Tische trug, an welchem eine Gesellschaft speiste und Einer ein Lied sang'.

In besserer Form ist die Geschichte durch jenen Thomas Jones in Tarbich überliefert, von welchem auch der Vers der Wildererballade stammt *(Malone II, 140. Capell, Notes and Various Readings to Shakespeare, 1779, I, 60).* Nach diesem hat der alte Herr, ein Verwandter von Shakespeare, nicht in London, sondern in Stratford seine Erinnerung ausgekramt, d. h. er war in seiner Jugend einmal nach London gekommen und hatte seinen Vetter den alten Diener Adam in Wie es euch gefällt spielen sehen. In dieser Form nimmt sich die Ueberlieferung ganz natürlich aus, und gerade dass der unbelesene altersschwache Erzähler nur noch den dargestellten Hergang, diesen aber richtig, anzugeben wusste, bürgt für die Glaubwürdigkeit.

Die altenglische Bühne hat es mit der griechischen und römischen (und eben so mit der nachmaligen Göthe'schen Bühne) gemein gehabt, einem Schauspieler mehrere Rollen, ja nach Bedarf selbst Künstlern ersten Ranges neben ihren Hauptrollen die untergeordnetsten Nebenrollen zuzutheilen. Eine solche ist Orlando's alter Diener und Freund, übrigens dennoch eine nicht ganz undankbare und zudem ebenfalls mit etwas Rührung ausgestattete Rolle. Da jedoch ein Greis, der mühelos getragen werden soll, einen Darsteller von jugendlich schlanker und leichter Gestalt erfordert, so hat Shakespeare die Rolle wahrscheinlich (ohnehin damaligem Theaterbrauch entsprechend) nur in seinen jüngeren Jahren gespielt.

Dieser dürftigen Ausbeute würde sich nicht uneben eine Besichtigung eines freilich noch ärmlicheren Stoffes anreihen, nämlich eine Untersuchung über die Stellung, welche Shakespeare in seiner

Truppe nach Rang und Einkommen inne hatte. Allein es verlautet aus England von einer grossen Entdeckung alten Materials, das diesen fast aus Nichts (ja zum Theil aus weniger als Nichts, nämlich aus Fälschungen) bestehenden Stoff zu ergänzen und gerade über die genannten Verhältnisse ein neues, überraschendes Licht zu verbreiten geeignet sei. Warten wir also der Dinge, die da kommen sollen.

Unterdessen möchte noch ein Wort über das Publicum, vor welchem Shakespeare auftrat, am Platze sein. Bekanntlich sind die Meinungen über dieses Thema getheilt. Es giebt jedoch eine Stelle von statistischem Gehalt, welche die Frage, ob nur die untersten Klassen das Theater besuchten, oder ob wirklich England selbst in jenem Publicum vertreten war, zur Genüge beantworten dürfte. Sie befindet sich in dem sonst häufig angezogenen *Pierce Pennilesse* von Thomas Nash, 1592. Nash kommt hier unter anderem auf das Theater zu reden, und vertheidigt dasselbe in einer Weise, die man, am Eingange wenigstens, ein komisches Seitenstück zu dem Schlusse von Schiller's Aufsatz erster Periode: 'Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet', nennen kann. Die Stelle lautet:

'*Whereas the afternoone being the eldest time of the day, wherein men that are their own masters (as gentlemen of the court, the Innes of court, and the number of captaines and soldiers about London) do wholly bestow themselves upon pleasure, and that pleasure they divide (how virtuously it skilles not) into gaming, following of harlots, drinking or s e e i n g a p l a y; is it not then better, since of four extreames all the world cannot keepe them, but they will choose one, that they should betake them to the last, which is Playes. Nay, what it prove playes to be no extream, but a rare exercise of vertue! First, for the subject of them; for the most part it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our fore-fathers' valiant actes, that have been long buried in rustie brass, and worms eaten bookes, are revived*' etc. An letztere Wendung, von welcher freilich Schiller's kosmopolitischer Geist keine Ahnung hatte, schliesst sich die oft citirte Stelle von der patriotischen Wirkung der Erscheinung des grossen Talbot an, eine Stelle, die, beiläufig bemerkt, nicht nothwendig auf den Shakespeare'schen Talbot gehen muss, weil auch andere Theater ihre Talbots hatten.

Also der bei Hofe dienstthuende Adel, die Studenten der Rechtshöfe und die zahlreich anwesenden Offiziere und Soldaten der Armee (vermöglichere Bürger, die ebenfalls '*their own masters*' waren, stillschweigend selbstverständlich mit eingerechnet) — ist dies

nicht die Blüthe der Nation? Und ist eine Bühne mit diesem Publicum, das diesen vorwiegend nationalen Dramen zuströmt, nicht eine Nationalbühne im wahren und vollen Sinne des Worts?

Dass jene Blüthe der Nation, nach Nash's wohl nicht unbegründeter Auffassung, den Theaterbesuch gewissen andern Vergnügungen gleichstellte, dies ändert nichts an der Sache. Die Sitten war eben roh und wild. Auch das Gebaren jenes Publicums, und nicht bloss der Gründlinge im Parterre, '*the understanding gentlemen of the ground*', sondern auch des feineren Publicums, würde uns nicht gar sehr erbauen, selbst wenn wir uns in eines der *private theatres* zurückversetzen könnten. (Ohne Zweifel unterschieden sich diese sogenannten Privattheater von den öffentlichen neben der Bauart nur durch den höheren Preis, durch welchen dafür gesorgt war, dass ihre Besucher sich einigermaassen dem Begriffe einer geschlossenen Gesellschaft näherten.) In unsern Zeiten hat es sich einmal ereignet, dass während der Balconscene in Romeo und Julia eine Theaterschildwache sympathisch angezogen ('*tua res agitur!*') nach und nach aus den Coulissen unwillkürlich und selbstvergessen auf die Bühne kam. Der Spass war gross, aber viel grösser noch die Störung. Nun, und eine ähnliche Störung war für das Publicum der Shakespearezeit etwas Alltägliches: die Cavaliere, die auf der Bühne sassen und jede Illusion stören mussten, selbst wenn sie sich ruhig verhalten hätten. Aber, von sonstigem Unfug zu schweigen, aus einem Schriftchen des Schauspielers Kemp ('*Nine Days Wonder*') lernen wir, dass die Schauspielertruppen, in Handhabung derber Selbstpolizei, auf ihrer Bühne einen Schandpfahl hatten, an welchem die unter der Vorstellung ergriffenen Taschendiebe angebunden und das ganze Stück hindurch zur Schau gestellt wurden. Man denke sich die Balconscene einem solchen 'Sperrling' gegenüber abgespielt!

Von den Scenen aber, die es an Sonn- und Feiertagen im Schauspielhause gab, möge unten ein Beispiel stehen[1]). Die beiden dort

---

[1]) 'Men come not to study at a play-house, but love such expressions and passages, which with ease insinuate themselves into their capacities. Lingua, that learned comedy of the contention betwixt the five senses for superiority, is not to be prostituted for the common stage, but is only proper for an Academy; to them bring Jack Drum's Entertainment, Greene's Tu quoque, The Devil of Edmonton, and the like; or if it be on holy dayes, when saylers, water-men, shoo-makers, butchers, and apprentices, are at leisure, then it is good policy to amaze those violent spirits with some tearing Tragedy full of fights and skirmishes: as the Guelphs and Guiblins, Greeks and Trojans, or The three London Apprentices;

genannten Schauspieler, die trotz ihrer Beliebtheit den tobenden Mob nicht stillen konnten, gehörten zur Truppe des Pfalzgrafen (nachherigen Böhmenkönigs), welche einst die Admiralstruppe gewesen war, die nächste nach der Truppe Shakespeare's.

Doch was ist all dies, obgleich es ihn wie einen Menschen der Civilisation unter Wilden erscheinen lässt, was ist es gegen die Rohheit, die sein Zeitalter selbst, der Geist seiner Zeit, an ihm begangen hat? Schon besass sein England eine Geschichtschreibung, und eine Geschichtschreibung, die auch culturgeschichtlichen Werthen gerecht sein wollte, die eines Spenser, eines Burbage ('Roscius') zu erwähnen nicht vergass: Shakespeare, den Dichter mit sammt dem Schauspieler, hat sie, so weit es an ihr lag, der Vergessenheit übergeben. Jeder neue Versuch, in die Nacht seiner persönlichen Geschichte ein Fünkchen Licht zu bringen, ist zugleich eine neue Brandmarkung jener Zeit.

---

which commonly ends in six acts, the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody catastrophe amongst themselves, than the players did. I have known upon one of these festivals, but especially at Shrove-tide, where the players have been appointed, notwithstanding their bils to the contrary, to act what the major part of the company had a mind to, sometimes Tamerlaine, sometimes Jugurth, sometimes The Jew of Malta; and sometimes parts of all these, and at last none of the three taking, they were forc'd to undresse and put off their tragick habits, and conclude the day with The merry Milk-maides. And unlesse this were done, and the popular humour satisfied, as sometimes it so fortuned, that the players were refractory; the benches, the tiles, the laths, the stones, oranges, apples, nuts, flew about most liberally, and, as there were mechanicks of all professions, who fell every one to his owne trade, and dissolved a house in an instant, and made a ruine of a stately fabrick. It was not then the most mimicall nor fighting man, Fowler, nor Andrew Cane, could pacifie: Prologues nor Epilogues would prevaile: the devill and the fool were quite out of favour. Nothing but noise and tumult fils the house, untill a cogg take 'um, and then to the bawdy houses and reforme them; and instantly to the Bank's Side, where the poor bears must conclude the riot, and fight twenty dogs at a time beside the butchers, which sometimes fell into the service; this perform'd, and the horse and jack-an-apes for a jigge, they had sport enough that day for nothing.' So, nach Todd, Edmund Gayton in seinen Festivous Notes on Don Quixote. Das Buch trägt zwar das Datum 1654, aber zu dieser Zeit waren ja längst alle Theater durch die Revolution geschlossen. Gayton war 1609 geboren und mag die Scenen, die er schildert, in sehr früher Jugendzeit gesehen haben. In diese weisen auch die Namen der angeführten Stücke so wie der beiden Schauspieler. Die geschilderten Scenen selbst aber tragen nicht etwa den Charakter einer neuerdings eingerissenen Verwilderung, sondern altherkömmlicher Gepflogenheit.

G. G. Gervinus.

Durch den am 18. März 1871 erfolgten Tod von Georg Gottfried Gervinus ist der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft abermals ein hervorragendes Ehrenmitglied entrissen worden. Am 20. Mai 1805 zu Darmstadt geboren, wurde Gervinus für den Kaufmannsstand bestimmt, fühlte sich jedoch so unwiderstehlich zur Wissenschaft hingezogen, dass er die bereits begonnene Laufbahn wieder aufgab und sich unter Schlosser's Leitung zu Heidelberg dem Studium der Geschichte widmete. Bereits 1835 erhielt er hier eine ausserordentliche und im Jahre darauf zu Göttingen eine ordentliche Professur. Diese Stellung war jedoch von kurzer Dauer, denn als er 1837 mit den Brüdern Grimm, Dahlmann u. s. w. den bekannten Göttinger Protest unterschrieb, wurde er seines Amtes entsetzt und aus dem Königreich Hannover verwiesen. Nach einem anderthalbjährigen Aufenthalt in Italien kehrte er nach Heidelberg zurück, wo er bis zu seinem Tode in Zurückgezogenheit und ohne akademische Wirksamkeit eine rastlose Thätigkeit im Dienste der Wissenschaft und Literatur entfaltet hat. Von seiner Betheiligung an der Politik zu reden ist hier nicht der Ort, nur so viel muss gesagt werden, dass er sich lebenslänglich als aufrichtigen Patrioten und energischen Kämpfer für nationale Entwickelung und constitutionelle Regierungsform bewährt hat. Der überraschend grossartigen Wendung, welche die Geschicke des Vaterlandes in den letzten Jahren genommen haben, vermochte er bei seiner unleugbar etwas eigensinnigen Herbigkeit allerdings um so weniger zu folgen, als sie eine von der seinigen völlig verschiedene Bahn einschlug. Der politische Misston, mit welchem er sein Leben beschlossen hat, darf jedoch die dankbare Erinnerung an seine frühern politischen und literarischen Verdienste

nicht auslöschen. In der Geschichtschreibung unserer National-literatur hat Gervinus eine neue Epoche herbeigeführt und seine Geschichte des 19. Jahrhunderts wird als würdige Fortsetzung des Hauptwerkes seines grossen Lehrers einen dauernden Werth behaupten. Sein Werk über Shakespeare ist in der jüngsten Zeit nicht minder — öfters ohne ausreichenden Grund und über das Maass — angefeindet worden, als es früher gepriesen wurde. Seiner ganzen geistigen Natur nach konnte Gervinus von keinem andern als vom historisch-politischen Standpunkte an Shakespeare gehen. Ohne eigene poetische Anlage konnte ihm die congeniale ästhetische Erfassung der Poesie nicht überall gleichmässig gelingen, allein dessenungeachtet lässt sich seinem 'Shakespeare' eine gewisse Grossartigkeit in Anlage und Ausführung wie eine Fülle geistvoller und anregender Betrachtungen in keiner Weise absprechen. Das Werk hat für die Erkenntniss der Shakespeare'schen Dichtung und ihrer Stellung zur Literatur unbedingt Grosses geleistet und in Shakespeare's eigenem Vaterlande wohlverdiente Anerkennung gefunden. Nicht sowohl das Aesthetische als das Ethische ist es, was Gervinus hier wie überall in den Vordergrund stellt und vorzugsweise von dieser Seite trägt er Shakespeare seine volle Liebe und Bewunderung entgegen. Ihm selbst ist der Gegensatz nicht unbewusst geblieben, in welchem seine Verehrung Shakespeare's mit der ihm wiederholt vorgeworfenen 'tadelsüchtigen und grillenhaften Strenge' in der Geschichte der deutschen Dichtung steht. Er hat, wie er sich in der Vorrede selbst ausdrückt, die Würdigung des brittischen Dichters als eine nothwendige Ergänzung dieser Geschichte aufgefasst. Das ethische Element war es auch, durch welches sich Gervinus auf musikalischem Gebiete zu Händel hingezogen fühlte, den er in einem seiner letzten Werke in Parallele mit Shakespeare gestellt hat, freilich nicht ohne bezüglich seiner Theorie der Musik mannigfachen berechtigten Widerspruch hervorzurufen. Dass Gervinus' 'Shakespeare' über sich selbst hinausweist, dass die Keime darin enthalten sind, welche zur Erweiterung und Berichtigung des eingenommenen Standpunktes führen müssen, das liegt in der fortschreitenden Entwickelung der menschlichen Dinge unabweislich begründet. Noch aber ist das Werk nicht überwunden und die Shakespeare-Forschung hat allen Grund es noch lange in Ehren zu halten.

Literarische Besprechungen.

The Sonnets of Shakespeare Solved, and the Mystery of his Friendship, Love, and Rivalry Revealed. Illustrated by Numerous Extracts from the Poet's Works, contemporary Writers, and other Authors. By Henry Brown. London, J. R. Smith, 1870.

Ein neuer Versuch, die Sonettenfrage, diese crux der Shakespeare-Gelehrten, zu lösen!

Mr. Brown geht mit J. Boaden u. A. von der Annahme aus, dass die Initialen W. H. in der Dedication des Verlegers der Sonette (Th. Thorpe) auf William Herbert, nachmaligen Grafen von Pembroke, zu deuten seien. Er führt zur Unterstützung dieser Hypothese einige neue Momente aus dem Leben des Grafen an, indem er darauf aufmerksam macht, dass der junge Graf um 1597 nicht nur von seinem Vater die Erlaubniss erhalten habe, in London zu leben, sondern dass er im April desselben Jahres zum Besuch bei den Sidneys in London gewesen; wahrscheinlich also habe er schon in diesem Jahre Shakespeare's Bekanntschaft gemacht. Seine Mutter, die Gräfin Pembroke, sei selbst als Dichterin und Patroness von Dichtern in der damaligen literarischen Welt aufgetreten; und da es Sitte gewesen, edle Jünglinge unter die Obhut von angesehenen Dichtern und Literaten zu stellen, so dürfe man wohl annehmen, dass sie ihren Sohn der Tutel Shakespeare's anvertraut habe und dass dadurch das vertraute Verhältniss zwischen beiden eingeleitet worden sei. Im dritten Sonett erwähne ja auch Shakespeare der Mutter seines jungen Freundes „most affectionately". Dazu komme, — und dieser Umstand scheint mir in der That von erheblichem Gewicht, — dass zwischen 1599 und 1600 von Freunden des jungen Grafen der Plan entworfen worden, ihn zu einer Heirath mit einer Nichte des Lord Admirals zu veranlassen, wie Rowland White (in den Sidney Memoirs) ausdrücklich erwähne, aber auch hinzufüge: „er finde in dem jungen Lord durchaus keine Disposition zum Heirathen." Shakespeare mochte aus den in den Sonetten angedeuteten Gründen den Plan begünstigen; — daher die Reihe der Heiraths-Sonette, mit denen die Sammlung beginnt,

Soweit kann man mit dem Verfasser einverstanden sein; ich wenigstens halte es ebenfalls für die immerhin wahrscheinlichste Hypothese, dass mit den Initialen der Dedication derselbe anerkannte Freund und Gönner Shakespeare's, dem (zusammen mit seinem Bruder) Heming und Condell die erste Folio-Ausgabe widmeten, gemeint sei. Bedenklicher schon ist es, wenn Brown die seltsame Dedication selber dahin erklärt und interpretirt: Shakespeare habe deshalb die Sonette nicht selbst dem Grafen zugeeignet, sondern den Verleger dazu veranlasst und ihn zugleich angewiesen, nur die Initialen des Familiennamens in die Dedication zu setzen, theils weil die Bescheidenheit den beiden Freunden und insbesondere dem Grafen verboten habe, so viel Lob und Ruhm und persönliche Beziehungen etc. dem Urtheil des Publicums Preis zu geben, theils weil die Stellung Shakespeare's als Schauspieler ihm die Pflicht auferlegte, den Lord und seine Familie nicht durch Aufdeckung des engen Freundschaftsverhältnisses zwischen ihnen öffentlich zu compromittiren. — Walteten diese Rücksichten ob, so ist nicht einzusehen, warum Shakespeare nicht lieber von aller Dedication Abstand genommen haben sollte! —

Ganz sonderbar aber und meines Erachtens völlig unhaltbar werden die Ansichten des Verfassers, wenn er auf den Hauptpunkt seiner Schrift, auf die Auslegung der Sonette, auf Shakespeare's Intentionen, auf den Grund und Zweck ihrer Abfassung und Veröffentlichung zu reden kommt. Nach ihm hat Shakespeare die sämmtlichen Sonette nur als eine ausführliche Satire „upon mistress-sonnetting and upon the sonnetteers“ seiner Zeit überhaupt und insbesondre auf die beiden vornehmsten derselben, auf Drayton und Davies, verfasst und veröffentlicht. Dies, meint er, müsse man annehmen, da Shakespeare in Love's Labour's Lost das Sonettenschreiben an die Geliebte ganz offen verspotte. Der Grundgedanke aber, den Shakespeare in diesen satirischen Sonetten durchführe, sei „die symbolische Vorstellung einer Heirath zwischen seinem jungen Freunde und seiner (Shakespeare's) Muse“, eine Ehe, welche die verweigerte Vermählung mit einem Weibe ersetzen und bewirken solle, dass er in des Dichters Versen ebenso unsterblich fortleben werde, wie in Kindern von Fleisch und Blut(!). Das ist nach Brown „der Schlüssel, der das Herz des Mysteriums erschliesse“; und gleichsam der Bart an diesem Schlüssel ist ihm das 20. Sonett, insbesondre die ersten vier Verse desselben, in denen Shakespeare seinen jungen Freund die „master-mistress of his passion“ nenne und ihm „a woman's face und a woman's gentle heart“ zuschreibe. — Brown übersieht, dass es zu seiner Heiraths-Hypothese schlecht passt, wenn der Dichter seinen jungen Freund als seine Geliebte bezeichnet, in andern Sonetten ihn die Seele seiner Dichtung, auch wohl geradezu seine Muse nennt, und also den männlichen Theil der symbolischen Ehe als Weib behandelt. In allen übrigen Sonetten, auf die sich Brown beruft (auch das 17. nicht ausgenommen), findet sich kein Wort, das sich auf diese Musenheirath deuten liesse; im Gegentheil, Sonett 82 sagt Shakespeare ausdrücklich: „I grant, thou wert not married to my muse!“ Auch vergisst Brown, dass der junge Graf bereits am 17. September 1603 sich vermählte und damit der Musenehe ein *Ende machte*, und dass also sämmtliche Sonette vor diesem Termin ge-

schrieben sein müssten, was an sich unwahrscheinlich und mit der Thatsache ihrer erst sechs Jahre später erfolgten Veröffentlichung nicht wohl vereinbar ist. Die meisten der Sonette athmen ausserdem ein so zartes, inniges Gefühl, viele sind so reine Herzensergüsse des Dichters, dass auf sie die angebliche satirische Tendenz wie die Faust auf's Auge passt.

Am stärksten indess widersprechen der Hypothese Brown's die letzten 28 Sonette, die von dem Verhältniss des Dichters zu seiner schwarzen Geliebten handeln und grösstentheils an sie gerichtet sind. Brown behauptet zwar, auch diese „additional sonnets" seien nur „a continuation of the allegorical marriage, by which the poet claims her as his alone, though she is alone the friend's" etc. Später aber, im Widerspruch mit sich selbst, meint er: diese Sonette seien an Herbert's Mistress geschrieben; ja er verschmäht es nicht, G. Massey's Hypothese und die berüchtigte Lady Rich zu Hülfe zu rufen, indem er hinzufügt: sie seien zugleich versteckter Weise auf diese Dame, „the fair woman with a dark soul" (wie Sidney sie nenne), gemünzt als „literal satires on this notable frail married Lady" und auf die damals herrschende „incontinence in wedded life" p. 128). — Wie diese zweite, ebenfalls völlig in der Luft schwebende Hypothese mit seiner Grundannahme von der symbolischen Musenheirath in Einklang zu bringen sei, wird uns mit keinem Wort gesagt. Nur weil der Dichter den jungen Freund als sein eigen betrachte, dieser aber mit der dark Lady (Rich) sich verbinde, soll Shakespeare auch letztere als sein eigen, als seine Geliebte bezeichnet haben! —

Dankenswerth sind die Nachweisungen, die Brown (p. 183 ff.) über die beiden Dichter, Davison und Davies, Shakespeare's wahrscheinliche Nebenbuhler um die Gunst des Grafen Pembroke, und über ihr Verhältniss zu Shakespeare beibringt. Auch behauptet er (p. 91), dass Shakespeare's Truppe vom October 1599 bis December 1601 fern von London, am schottischen Hofe gespielt habe, und zwischen 1601 und 2 „with a bounty of 400*l.* for their services" von dort zurückgekehrt sey. Leider giebt er für diese als Thatsache hingestellte Behauptung keine Beweise, und ich weiss meinerseits nicht, worauf sie sich gründet. Collier (Annals of the Stage, I, 344) berichtet zwar, dass gegen das Ende des Jahres 1599 „a company of English players" nach Edinburg gekommen und vom König (Jacob) nicht nur huldvoll aufgenommen, sondern auch gegen die Angriffe der Geistlichkeit geschützt worden sei; aber er bemerkt ausdrücklich, dass die Vermuthung: Shakespeare sei Mitglied dieser Gesellschaft gewesen, sich durch nichts begründen lasse.

H. Ulrici.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Vier Bände. Berlin. A. Asher & Co. 1870.

„Die herrlichsten Traditionen unserer Bühne, ihre höchsten Kunstleistungen knüpfen sich an Shakespeare's Namen. Wir Deutschen sind die ächten Erben der Shakespeare'schen Offenbarungen geworden. Es sollen die Feiertage unserer Schauspielhäuser sein, wenn sie an die Darstellung der unsterblichen Schöpfungen ihres Altmeisters herantreten. Multum, non multa, sei ihre Devise" — mit diesen Gedanken leitet der Verfasser das mit geistiger Frische und grosser Klarheit geschriebene Vorwort zu dieser Bühnenbearbeitung von zunächst vier dramatischen Werken Shakespeare's ein, eine Bearbeitung, welcher unserer Ansicht nach sowohl die deutschen Theater als überhaupt das gebildete Publicum — namentlich auch das weibliche — die vollste Aufmerksamkeit schenken müssen und deren genauere Durchsicht in uns den lebhaften Wunsch erweckt hat, dass der zur Lösung einer solchen Aufgabe durch ein glückliches Zusammentreffen vieler günstiger Umstände in seltener Weise befähigte Verfasser uns recht bald mit gleich werthvollen Fortsetzungen erfreuen möge.

Der Verfasser hat bereits in seinem „Essay über König Richard III" (vergl. Jahrbuch III, S. 27 fgg.) in der Kürze die Grundsätze entwickelt, nach denen seiner Ansicht gemäss die Dramen Shakespeare's für die moderne deutsche Bühne eingerichtet werden müssen. Aber weit entfernt, sich in theoretische Untersuchungen, die ja gewiss als vorbereitende Studien ihren hohen Werth haben und als solche nothwendig sind, zu vertiefen und dadurch wohl gar den freien Um- und Ueberblick über alle die Factoren zu verlieren, welche in einer solchen dramatischen Function mit mehr oder weniger bedeutenden Momenten mitwirken, weit entfernt, sich durch die Masse der Beobachtungen, die er in den letzten Jahren offenbar gemacht, durch die verschiedenartigen Anschauungen, die er gesammelt hat, irgend wie verwirren zu lassen, hat er vielmehr den stets schwierigen Schritt von der Theorie zur Praxis vorsichtig, aber sicher gethan; er hat die Richtigkeit und Anwendbarkeit der von ihm früher theoretisch entwickelten Grundsätze praktisch erprobt, zugleich aber auch eingesehen, dass alle die Shakespeare-Bearbeitungen, wie sie sich gegenwärtig auf den deutschen Bühnen eingebürgert haben, noch einer nähern Prüfung zu unterwerfen und ohne Ausnahme der Verbesserung bedürftig sind.

Der Bearbeiter ist zunächst nicht bloss für die Schönheiten des Altmeisters begeistert, er weiss vielmehr recht wohl, dass zur Herstellung einer mustergültigen Bühnenbearbeitung eine klare Erkenntniss der Mängel Shakespeare's nothwendig ist, besonders der durch die grosse Verschiedenheit der Shakespeare'schen und der modernen Inscenirung veranlassten Mängel. So sieht der Verfasser z. B. sogleich die Act- und Sceneneintheilung des Originals durchaus nicht als etwas für die moderne

Bühne Verbindliches an. Ferner weist er darauf hin, dass, wenn ein Compositionsfehler aus der bisweilen zu weit getriebenen Anlehnung Shakespeare's an seine Quellen hervorgehe, es weit unbedenklicher erscheine, hier eine ganze Episode zu streichen, als sich an irgend etwas vom Dichter selbst Erfundenes und Empfundenes zu vergreifen. Ein anderer Mangel, der mit vollem Recht hervorgehoben wird, liegt bei manchen Dramen in der Abnahme der dichterischen Erfindung und Spannkraft gegen den Schluss hin, in dem gestörten Gleichgewicht zwischen der auf- und absteigenden Handlung. Der Bearbeiter hat sich demnach über den Bau und die Composition jedes Drama's ein ganz bestimmtes Urtheil zu bilden, er darf und muss selbst hier kürzen, nachhelfen, stützen, ausbessern, aber er darf nie in den innern Organismus der Composition selbst eingreifen und daran wesentlich ändern. Bedenklich erscheint desshalb schon die Ergänzung einer (oft nur scheinbar) fehlenden Motivirung, noch bedenklicher jede Modification in der bei Shakespeare so meisterhaften Charakterentwicklung. Eine der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben für den Bearbeiter ist aber die geschickte und umsichtige Einfügung der Bühnenweisungen und die durch dieselbe erst ermöglichte oder doch wesentlich vervollständigte Klarstellung der Situation, der Motive, ja selbst der Charaktere. Gerade hierin leistet aber der Verfasser so Bedeutendes, dass in uns der Wunsch rege wurde, er möchte in den spätern Bänden mit diesen Weisungen, in denen ein wahrer Schatz von Beobachtungen niedergelegt ist, hier und da noch freigebiger sein. Shakespeare's Stellung zur Bühne lässt es sehr erklärlich erscheinen, dass von solchen Winken und Andeutungen in den Originalausgaben sehr wenig zu finden ist, um so erwünschter ist also eine bühnenkundige Ergänzung.

Wenn nun der Bearbeiter nach dem Gesagten auf dem ästhetischen Terrain des Dichters sich heimisch gemacht hat, so beachtet er ferner ebenso gewissenhaft die Anforderungen unserer Zeit und die moderne Inscenesetzung. Hier sind die Kürzungen aus bloss ästhetischen Motiven bei weitem nicht so schwieriger Natur, als diejenigen, welche durch scenische oder häufiger noch durch die Verbindung scenischer und ästhetischer Rücksichten bedingt werden. Der Verfasser hat vollkommen Recht, der modernen Scenirung einen sehr wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung der Shakespeare-Dramen einzuräumen und zwar einen so radicalen, dass nicht etwa dem alten Gerüste ein modernes Mäntelchen umgehängt wird. Zunächst macht gegenwärtig der Decorationswechsel eine bedeutende Einschränkung der Scenenzahl nothwendig. Um dies zu realisiren, hat nun der Bearbeiter selbständig zu schaffen, es muss sein Ziel sein, Shakespeare's Dramen so zu gestalten, wie der Dichter sie für unsere jetzige Bühne und Geschmacksrichtung geschrieben haben würde. Dabei sind dann auch besonders die durch das abschliessende Fallen des Vorhangs gebieterisch geforderten Effecte der Scenen- und Actschlüsse scharf ins Auge zu fassen. Ferner ist das Streichen oder Zusammenwerfen ganzer Rollen an vielen, ja fast an allen Bühnen durch die Schwierigkeit geboten, welche durch die würdige Besetzung einer grossen Rollenzahl veranlasst wird. Endlich muss die poetische Diction vor Allem wohlklingend sein und Wendungen vermeiden, die, wie so manche schöne Stelle in

Wagner's Opern, erst nach längerer Reflexion verständlich und geniessbar werden.

Was die Zahl der auf der modernen Bühne darstellungsfähigen Stücke betrifft, so fixirt der Verfasser dieselbe auf ungefähr 28, — eine, wie uns scheint, etwas hochgegriffene Zahl. Seine Absicht bei Veröffentlichung der vorliegenden vier Bände ist, Bearbeitungen zu liefern, welche, sowohl was Text als Scenirung betrifft, unmittelbar aufführungsfähig sind, nicht etwa Mitteldinge, welche vom Regisseur erst wieder zugestutzt werden müssten. Man wird sich erinnern, dass schon die im III. und IV. Bande des Jahrbuchs enthaltenen vortrefflichen Aufsätze über Richard III. sowohl die Principienfrage, als jenes bei guter Besetzung stets zugkräftige Stück gründlich behandelt haben. Mit der Wahl des auf den Bühnen bisher nur selten dargestellten, leicht gearbeiteten Lustspiels „Wie es euch gefällt“ hat der Bearbeiter einen besonders glücklichen Griff gethan; die Bearbeitung gewährt uns zugleich in fast anschaulicherer Weise als bei Richard III. einen tiefen Einblick in ein bedeutendes dramatisches Gestaltungstalent, das hier einen ziemlich spröden Stoff mit viel Glück und Geschick bewältigt hat. Die drei beigefügten Compositionen der Gesänge des zweiten Actes von E. Thiele sind melodiös ansprechend und der Situation vortrefflich angepasst. — Weit mehr Vorarbeiten fand der Bearbeiter für seinen 3. Band vor, in welchem er uns den Hamlet bietet und zwar wie dies besonders durch Rücksichten der Bühnentechnik motivirt ist, ohne die Eingangsscene. Sonst sind gerade in dieser gedankenreichsten der Shakespeare'schen Tragödien die Kürzungen mit Recht beschränkt und die Aufführung dürfte, obgleich die Bearbeitung 5 Scenen weniger zählt als das Original und die Verwandlungen auf 10 (bei offener Scene) beschränkt, doch 4 Stunden beanspruchen. Was den König Heinrich VI. betrifft, so bin ich überzeugt, dass er in der vorliegenden Arbeit, die sich in Inhalt und Form ungeachtet der weitgehenden Aptirung doch in allen Hauptträgern der Handlung treu an das Original anschliesst, sich sogar ausserhalb des Historiencyclus als selbständiges Drama mit Erfolg darstellen lassen wird. Erfolgreiche Darstellungen wünschen wir schliesslich allen diesen fleissigen, mit grosser Sachkenntniss und Umsicht bis ins Kleinste durchgeführten Bearbeitungen unseres in die Shakespeare-Mysterien eingeweihten Esoterikers und zwar besonders auf denjenigen grössern Bühnen, welche sich, oder wohl auch dem Altmeister durch principloses Experimentiren mit allerlei Scenirungen und durch unfertige Combinationen der Arbeiten verschiedener Dramaturgen geradezu geschadet haben. Gerade in der sichern, ihrer Zwecke sich stets bewussten, bühnenkundigen, praktischen Verwerthung der streng geprüften und demnach als richtig erkannten Grundsätze liegt aber das unbestreitbare Verdienst dieser Oechelhäuserschen Arbeiten.

K. Böttger.

Shakespeare in J. Klein's Geschichte des italienischen Dramas.

Obwohl mit Recht geklagt wird, dass Klein's treffliche, auf den gründlichsten Studien ruhende, ebenso geistvolle als inhaltsreiche Geschichte des Dramas gar zu breit angelegt sei, und dass bei seiner nicht bloss kritisirenden, sondern fortwährend reflectirenden, vergleichenden, combinirenden Gedankenfülle der Leser leicht den Faden der historischen Entwickelung aus der Hand verliere, so gewährt doch diese Eigenthümlichkeit des Klein'schen Werks nach so vielen Seiten eine so reiche Ausbeute, dass die daraus entspringenden Nachtheile aufgewogen werden. Auch über Shakespeare finden sich in den letzten, der Geschichte des italienischen Dramas gewidmeten Bänden Nachweisungen und Erörterungen, welche der Shakespeare-Gelehrte nicht ignoriren darf und die auch jeden Freund und Verehrer Shakespeare's interessiren werden. Und insbesondre ist es von hoher Bedeutung, dass ein Mann wie J. Klein, selbst dramatischer Dichter von hervorragendem Talent und der gründlichste Kenner der dramatischen Literatur aller Völker und Zeiten, von der tiefsten Verehrung für Shakespeare durchdrungen ist, und so gewaltige Keulenschläge auf die Köpfe seiner modernen Neider und Tadler führt, dass sie ihnen wohl schwerlich Stand halten werden.

Ich mache nur auf einige Shakespeare betreffende Hauptstellen aufmerksam. Bd. IV, S. 548 ff. führt Klein eine genaue Vergleichung durch alle Instanzen aus zwischen Shakespeare's „Ende gut Alles gut" und einer „Comedia" des italienischen Dichters Bernardo Accolti, welche unter dem Namen „Virginia" 1513 im Druck erschien und bis 1535 sieben Auflagen erlebte, ein Beweis, dass sie — und mit Recht — grossen Beifall gefunden hatte. Klein gelangt zu dem Ergebniss, dass Shakespeare den Stoff zu seinem Lustspiel nicht — wie bisher allgemein angenommen worden — bloss aus Boccaccio's bekannter Novelle geschöpft, sondern auch Accolti's Comödie gekannt und benutzt habe. Der Beweis dafür ist meines Erachtens zwar nicht in dem Maasse zwingend, dass kein Zweifel dagegen aufkommen könnte: es bleibt nach Lage der Sache immerhin möglich, dass die beiden begabten Dichter, denen offenbar dieselbe Quelle vorlag, in der Composition wie in einzelnen Punkten der Ausführung sich nahe berührten, ohne dass der Eine den Andern kannte. Doch sind die Parallelen, die Klein darlegt, an einigen Stellen so auffallend, dass der Folgerung, die er zieht, wenn auch nicht volle Gewissheit, doch hohe Wahrscheinlichkeit inne wohnt. Sie wäre zugleich ein neuer Beweis, dass Shakespeare nicht nur des Lateinischen und Französischen, sondern auch der italienischen Sprache mächtig gewesen. Denn von Accolti's Comödie ist keine englische Uebersetzung aus Shakespeare's Zeit nachweisbar und höchst wahrscheinlich auch keine erschienen. Aber auch für denjenigen, der Klein's Resultat in Zweifel zieht, wird es von grossem Interesse sein, die Wege zu verfolgen, welche die beiden Dichter eingeschlagen haben, und aus der Vergleichung zu ersehen, wie hoch des noch jungen Shakespeare's dramatisches Talent über das seines bedeutenden Nebenbuhlers hinausragt.

Fraglicher ist es, ob, wie Klein (S. 786. 807) darzuthun sucht, der

Page Brunetto (ein verkleidetes Mädchen) in Parabosco's Komödie Viluppo als das Vorbild des Pagen Sebastian (Julia) in Shakespeare's Edelleuten von Verona gelten dürfe, und ob die Curtisane Dorothea in N. Secco's Lustspiel Gl' Inganni zu Falstaff's Dortchen Lakenreisser „Modell gestanden habe". Indess wenn man einmal annimmt, dass Shakespeare die bessern Erzeugnisse des italienischen Dramas, namentlich der Komödie des sechszehnten Jahrhunderts gekannt habe, so wird man auch annehmen dürfen, dass einzelne Figuren dieser reichen Bildergallerie seine Phantasie angeregt haben, nicht sie zu copiren, sondern einen Parabosco-Secco'schen Holzschnitt in ein Shakespeare'sches Gemälde zu verwandeln. Dagegen stellt Klein in Abrede, dass Shakespeare das oben erwähnte Lustspiel Gl' Inganni, wie Collier nach Manningham's Notiz annimmt, zu „Was ihr wollt" benutzt habe: Shakespeare habe zwar wohl das Secco'sche Lustspiel wie jenes andere ältere unter dem ähnlichen Titel Gl' Ingannati (von einem unbekannten Mitgliede der Accademia degli Intronati di Siena), das man ebenfalls herbeigezogen, gekannt; aber eine Vergleichung beider Komödien mit Was ihr wollt ergebe, dass „dies Lustspiel, bis auf ein Paar Pinselstriche von zweifelhafter Beschaffenheit, keinen Anhalt biete zu der Annahme irgend welcher nachweisbaren Entlehnung aus den beiden italienischen Komödien." Shakespeare „folgte der Erzählung Riche's, Apollonius and Silla, in den Hauptzügen der Fabel, in der Standeseigenschaft der Personen, in allen wesentlichen Motiven, in der Verschränkung der Situationen, desgleichen in Bezug auf den feineren Ton und die edlere Haltung auch hier wieder seinem hohen poetischen Tacte." • Aber Riche habe seine Erzählung nicht, wie man bisher angenommen, aus Bandello's bekannter Novelle entlehnt, sondern halte sich mehr an Cinthio's Novelle (III, 8), in der die Rudimente der Bandello'schen sich finden; und die gemeinsame Quelle beider sei vermuthlich jene ältere Intronaten-Komödie, Gl' Ingannati, aus der auch Montemayor die Grundelemente zu seiner Novelle Filismene aufgenommen habe (S. 751. 803. 807).

Ob Shakespeare L. Dolce's Eifersuchts-Tragödie Marianna „als Modellstudie" bei seinem Othello vor Augen gehabt habe, wie Klein, gestützt auf einige vereinzelte Parallelstellen, vermuthet (V, 385 f.), muss meines Erachtens dahingestellt bleiben. Dagegen erscheinen die Berührungspunkte zwischen Groto's Tragödie Hadriana und Shakespeare's Romeo und Julie, die Klein (V, 441 ff.) darlegt, so bedeutend, dass seine Behauptung, Shakespeare müsse Groto's Hadriana im Original gelesen haben, wohl Berücksichtigung verdient. Jedenfalls wird die von Klein durchgeführte Vergleichung der beiden, denselben Stoff behandelnden Tragödien nicht nur den Aesthetiker und Dramaturgen, sondern auch den Shakespeare-Freund interessiren, da daraus wiederum die eminente Ueberlegenheit Shakespeare's sonnenklar hervorleuchtet. Auch müssen wir dankbar sein für die Belehrung (V, 435), dass Arthur Brooke's „Tragicall Historye of Romeus and Juliet", der Shakespeare in stofflicher Beziehung offenbar ausschliesslich gefolgt ist, nicht (wie man bisher allgemein angenommen) die erste metrische Bearbeitung der bekannten Giulietta-Novelle ist, dass vielmehr zehn Jahre vor Brooke's *Gedicht* „ ein italienisches Romeo-Giulietta-Poem in vier Gesängen und

in den schönsten, wohlklingendsten Ottaven-Strophen" (ottave rime) von einer edlen Veroneserin, Namens Clizia, im Druck erschienen war, und dass dasselbe „für eine der Quellen und Vorlagen von Brooke's Romeus and Julia zu gelten hat," wie Klein aus mehreren Parallelstellen nachweist.

Ich füge dieser Anzeige eine Mittheilung bei, die aus einer andern verwandten Quelle über eine dunkle Stelle in Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts Licht verbreitet.

Dr. Braunfels, der ausgezeichnete Kenner der spanischen Literatur, schreibt mir: „Die Worte Benedikt's in Much Ado about Nothing, Act II, Sc. 1: Ho! now you strike like the blind man: 'twas the boy that stole your meat, and you'll beat the post, sind in den drei neuern Uebersetzungen, die mir zur Hand sind, falsch wiedergegeben, indem sie sämmtlich übersetzen: „der Junge stahl Euch nur Essen (Mahlzeit) und Ihr schlagt den Pfeiler", und damit zeigen, dass keiner der Uebersetzer wusste, worauf Shakespeare anspielen wollte. Die Stelle, die der Dichter im Auge hatte, findet sich in dem bekannten Schelmenroman Lazarillo de Tormes, welchen der grosse Staatsmann, Dichter und Geschichtschreiber Don Juan Hurtado de Mendoza (geb. 1503) als Student zu Salamanca (zwischen 1520 und 1523) schrieb, der aber erst 1573, zwei Jahre vor Mendoza's Tode, mit vielen Auslassungen gedruckt wurde. Die Stelle steht am Ende des Tratado I und lautet: (der Blinde sagt:) „Acojámonos á la posada con tiempo." Para in allá habíamos de pasar un arroyo . . . . . Yo le dije: „tio, el arroyo va muy ancho; mas si quereis, yo veo por donde atravesemos mas aina sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos á pié enjuto". Parecióle buen consejo, y dijo: . . . . „llévame á ese lugar donde el arroyo se ensangosta" . . . . . Yo que vi el aparejo á mi deseo, . . . llevélo derecho de un cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas, y díjele: „tio, este es el paso mas angosto que en el arroyo hay". . . . . . Porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento por darme de él venganza, creyóse de mí, y dijo: „ponme bien derecho, y salta tú el arroyo". Yo le puse bien derecho enfrente del pilar, y doy un salto, y póngome detrás del poste como quien espera tope de toro, y díjele: „sus, saltad todo lo que podais, porque deis deste cabo del agua". Aun apenas lo habia acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabron, y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para trás medio muerto y hendida la cabeza. "Cómo olistes la longaniza, y no el poste? huele, huele", le dijo yo, ... y tomé la puerta de la villa." — In wörtlicher Uebersetzung: „Ziehen wir uns bei Zeiten in die Herberge zurück". Um dahin zu gelangen müssen wir über eine Gosse. Ich sprach zu ihm: „Herr Vetter, die Gosse ist (vom Regen) sehr breit angeschwollen; aber wenn Ihr wollt, ich sehe eine Stelle, wo wir leichter hinüber kommen ohne nass

zu werden; denn dort ist sie viel schmäler, und mit einem Sprunge kommen wir trocknen Fusses hinüber". Das dünkte ihm ein guter Rath, und er sprach: „bringe mich an die Stelle, wo die Gosse schmal ist". Ich, der ich die Sache nach Wunsch vorbereitet sah, brachte ihn gerade gegenüber einem Pfeiler oder steinernen Pfosten, der sich auf dem Platze befand, auf dem nebst andern ähnlichen die Vorsprünge der dortigen Häuser ruhten, und sagte ihm: „Herr Vetter, das ist die schmalste Uebergangsstelle der Gosse". Weil Gott ihm zu dieser Stunde den Verstand umnebelte, um mir Rache an ihm zu gewähren, glaubte er mir und sprach: „stelle mich recht genau an die Stelle und springe Du über die Gosse". Ich stellte ihn recht genau dem Pfeiler gegenüber, thue einen Sprung und stelle mich hinter den Pfosten, wie Einer, der den Anprall eines Stiers erwartet, und sagte ihm: „Nun los! springt so stark Ihr könnt, damit Ihr auf diese Seite der Gosse hinübergelangt." Ich hatte die Worte noch kaum gesprochen, da setzt der arme Blinde an wie ein Gaisbock, nimmt mit all seiner Kraft einen Anlauf, wobei er erst noch einen Schritt zurückthut, um mächtiger springen zu können, und stösst mit dem Kopf gegen den Pfeiler, dass es einen so kräftigen Ton gab, als hätte er auf einen grossen Kürbis geschlagen, und sofort fiel er rücklings nieder, halb todt und mit zerspaltenem Kopfe. „Wie habt Ihr doch die Wurst gerochen und nicht den Pfosten? Ei, so riecht doch nur!" sagte ich ihm, und nahm meinen Weg zum Stadtthore. — Die „Wurst", longaniza, von der hier die Rede ist, ist das Shakespeare'sche meat that the boy stole. Und die Worte Benedict's wären also etwa zu übersetzen: „Ihr stosst zu wie jener Blinde: der Junge war's, der Euch das Essen gestohlen, und Ihr wollt dafür Euch am Pfeiler zerstossen". — Shakespeare kannte ohne Zweifel die englische Uebersetzung des Lazarillo von David Rowlands (1586), denn sie hat zahlreiche Auflagen erlebt und wurde allgemein gelesen, so dass Jeder zu Shakespeare's Zeit die Anspielung verstand. —

In demselben Schreiben schlägt Dr. Braunfels vor, in dem berühmten Monolog Hamlet's (III, 1) statt: a s e a of troubles — ein hier allerdings auffallender Ausdruck, den auch bereits mehrere englische Kritiker beanstandet und für einen Druckfehler erklärt haben, — zu lesen: take arms against a s e t of troubles.

H. Ulrici.

M. Carriere: Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Vierter Band: Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Leipzig, Brockhaus, 1871.

Ein Werk, wie das vorliegende, kann kein Künstler, auch kein *Historiker*, sondern nur der ächte Aesthetiker schreiben. Im Künstler,

auch den Dichter nicht ausgenommen, überwiegt infolge seines specifischen Talents das Interesse für seine eigne Kunst und Kunstrichtung so entschieden, dass sein Talent wie ein Bleigewicht an seine Auffassung und Beurtheilung jedes andern Kunstwerks sich hängt, und sie unwillkürlich nach der Seite, wo sein eignes Pfund liegt, hinüberzieht. Daher die oft so flache Auffassung, die oft so schiefen Urtheile der Künstler, wo sie über das Technische der eignen Kunstproduction hinausgehen. Der richtige Historiker dagegen ist ein geborener Realist; sein specifisches Talent ist sein Sinn und Verständniss für die Thatsache in ihrer ganzen Breite, Höhe und Tiefe; er muss, selbst im Gebiete der Kunst, vor Allem die Thatsachen ergründen und befragen; nur von ihnen aus darf er auf Motive, Zwecke, leitende Ideen seine Schlüsse und Folgerungen ziehen. Aber das Kunstwerk ist keine Thatsache, keine Begebenheit, keine Handlung: es ist schlechthin nichts ohne den Gedanken, den es zur Anschauung bringt, ohne die Seele des Künstlers mit ihrer Begeisterung für das Schöne, mit ihren Gefühlen, Intentionen, Ideen; nur dadurch, dass er ihm seinen Odem einhaucht, wird das Kunstwerk zum Kunstwerk. Nur der wahre Aesthetiker mit seinem angeborenen Sinn für alle Kunst, dem jede Schönheit, möge sie ihm in den Formen der Architektur, Plastik oder Malerei, der Musik oder Poesie entgegentreten, die gleiche Begeisterung erweckt, und dem daher die Idee mehr gilt als die Thatsache, der Gehalt mehr als die Form, — nur er, der eben desshalb weder zum Künstler noch zum blossen Historiker geeignet ist, wohl aber beide versteht und ihre Leistungen zu würdigen weiss, vermag die Kunst in allen den mannichfaltigen Formen, in denen sie sich äussert, in allen ihren Entwickelungsstadien, auf allen den verschiedenen Wegen, auf denen sie bei ihrem Gange durch die Weltgeschichte ihr Ziel zu erreichen sucht, zu erfassen, Sinn und Zusammenhang derselben unter einander wie mit der fortschreitenden Cultur der Menschheit zu erkennen, und damit die welthistorische Bedeutung, das wahre Sein und Wesen der Kunst darzulegen. Carriere's Werk ist im Grunde eine angewandte Aesthetik, eine am Faden der Kunstgeschichte entwickelte, an den historisch bedeutsamen Kunstwerken erläuterte, durch das Urtheil der Geschichte bewährte und bekräftigte Aesthetik. Obwohl er das Culturleben überhaupt in Staat und Kirche, Religion und Philosophie mit in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, so bildet doch die Kunst und ihre Entwickelung so entschieden den Kern seiner Darstellung, dass sie als das Centrum, jenes nur als die Peripherie des grossen Kreises erscheint.

Ein solches Werk ist für Künstler wie für kunstsinnige Laien von gleich grossem Werth, weil es beiden vielfache Belehrung bietet, ihren Blick schärft, ihr Urtheil sichert. Sein Hauptreiz besteht in den mannichfaltigen, nur dem historisch gebildeten Aesthetiker offen liegenden Beziehungen, Parallelen und Gegensätzen, in die es die Künstler und Kunstwerke der verschiedenen Zeiten und Völker zu einander und dadurch oft Seiten an ihnen in's Licht stellt, welche sonst unerkannt bleiben würden. Carriere besitzt für diese Aufgabe nicht nur den geübten Blick eines geistreichen Kunstkenners, sondern auch das für sein Werk überhaupt unerlässliche Talent, mit wenig Worten viel zu sagen, und was er sagt, am rechten Orte zu sagen, dass es nicht den Faden der Dar-

stellung zerreisst oder nur wie ein fremdartiger Schmuck ihm angehängt erscheint. So begegnen wir in diesem Bande, der die Bildung, Kunst und Literatur der s. g. Renaissance, der wichtigsten Epoche der neueren Kunstgeschichte, behandelt und deren Ausläufer in's 17. Jahrhundert hinein verfolgt, dem Namen Shakespeare des öfteren schon lange bevor die Darstellung das englische Volkstheater und seine Epoche machende Erscheinung auf ihm erreicht, — wie der sonnenhelle Gipfel des Berges in die Thäler hineinscheint und dem Blicke vorschwebt, lange bevor der Fuss ihn berührt. Wir begegnen Shakespeare an der Seite des grossen, im Ausdruck gewaltiger Affecte ihm ebenbürtigen Michel Angelo, wenn Carriere bei der Beschreibung des jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Capelle bemerkt: „der unsägliche Jammer jenes Verdammten, der von drei Dämonen, als dem Bleigewicht seiner Schuld umschnürt, in die Tiefe gezogen wird, findet etwas Aehnliches nur in der Art, wie Shakespeare das innere Gericht in seinem Richard III., in seiner Lady Macbeth offenbart“. Wir begegnen ihm aber auch an der Seite des so ganz anders gearteten deutschen Meisters Hans Holbein, dessen Humor in seinem berühmten Todtentanze nach Woltmann's treffender Bemerkung, die Carriere sich aneignet, uns vielfach an Shakespeare erinnert: „Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da, wo das phantastische Element hineinspielt, nicht minder wirklich erscheint, dieselbe Fähigkeit, Leidenschaft und Bewegung auf's Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in jedem Handeln und Empfinden.“ Von einer andern Seite wiederum treffen Rubens und Shakespeare auf einander. „Rubens, sagt Carriere, schöpft allerdings nicht aus der Tiefe des Gedankens und sein Affect quillt nicht aus den innersten Tiefen des Gemüths wie bei Shakespeare, der sich hier dem Michel Angelo vergleicht, der aber um der Wahrheit des menschlichen Daseins in der Mannichfaltigkeit der Charaktere und ihrer bezeichnenden Aeusserungen nachzukommen, die ruhig-klare plastische Schönheit der Antike ebenso opfert, wie Rubens nur in der Natur seine Meisterin und sein Vorbild erkennt. — — — Aber die höhere Weihe und Freudigkeit, wodurch er sich über das Gemein-wirkliche erhebt, liegt in dem Zauber des Colorits, in der leuchtenden Kraft und dem Wohlklang der Farben, in der Poesie der Stimmung, deren er wie Shakespeare Meister ist.“ — Von dem höheren Standpunkte einer Vergleichung zwischen dem englischen und holländischen Nationalcharakter fallen Lichtstrahlen nicht nur auf die bedeutendsten holländischen Dichter, Vondel und Cats, sondern auch auf die grossen holländischen Meister der Malerei in ihrem Verhältniss zu dem grössten englischen Dichter. „England und Holland bilden in ihrer Stammesverwandtschaft einen scharfen Gegensatz und eine glückliche Ergänzung. Dort wird Shakespeare der Dichter der Weltgeschichte, der Meister des sittlichen Ideals im Drama, hier bleibt Vondel in der Nachahmung der Alten, Cats in einer nüchternen Abspiegelung des prosaischen Daseins befangen; Vondel hat schwungvolle Gedanken, ächte Gefühle, aber mehr in Monologen und antikisirenden

Chören, als in der dramatischen Action. Doch dafür ist in England auch kein Rembrandt, Jan Steen, Terburg und Teniers erschienen; und sie wetteiferten mit Shakespeare wenigstens nach der Seite der individuellen Charakteristik, der naturwahren Darstellung unmittelbarer Wirklichkeit, und werfen auf diese gleich ihm einen Schimmer der Verklärung durch eine poetische Stimmung und Beleuchtung wie durch den Humor"; namentlich erinnern Jan Steen's Bilder „in der jovialen Auffassung menschlicher Schwäche, in der geistreichen Verspottung falscher Grösse und selbstgefälliger Sicherheit, in der Darstellung des menschlichen Lebens und Treibens als eines heitern Mummenschanzes, an Shakespeare's Lustspiele." — Während diese und ähnliche Parallelen die Shakespeare'sche Poesie durch Werke einer andern Kunst, in denen sie wie in Bildern und Gleichnissen sich abspiegelt, illustriren, zeigen uns Vergleichungen Shakespeare'scher Dramen mit verwandten Dichtwerken, wie Lope de Vega's „Roselo und Julia" mit Romeo und Julie oder Calderon's „Arzt seiner Ehre" mit Othello, wie hoch der Genius Shakespeare's durch die Kraft und Tiefe seiner ächt germanischen Natur über die ersten Grössen des romanischen Dramas hinausragt. —

Carriere fasst die gezogenen Parallelen in dem Satze zusammen: „Shakespeare ist der Sprecher des deutschen Geistes in England; darum konnten wir seinen Wahrheitssinn und seine Kraft der Charakteristik, seinen Schwung der Phantasie mit Dürer, sein sittliches Schönheitsgefühl wie seine schneidende Ironie mit Holbein, sein dramatisches Feuer mit Rubens, seine Beleuchtung mit Rembrandt, seine Genrebilder mit Jan Steen vergleichen; darum hat Deutschland sich ihn angeeignet, seit Lessing ihn ästhetisch zu würdigen begann, Göthe und Schiller unter seinem Gestirn sich bildeten, Schlegel ihn stylgerecht zu übersetzen verstand." Zu diesem Schlusse hat er sich den Weg gebahnt und die Berechtigung desselben erwiesen durch eine sorgfältige, in den Kern eindringende Darlegung des Bildungs- und Entwickelungsganges des Dichters von seinem Eintritt in die Geschichte des englischen Dramas bis zu seinem Rückzug nach Stratford. Man wird nicht erwarten, hier neue Thatsachen, kaum neue Gesichtspunkte zu finden. Carriere verschmilzt in sehr geschickter Weise, seinen Zwecken gemäss, das Biographische mit dem Literarhistorischen. Shakespeare's Werke, mit Einschluss der für seine Persönlichkeit so wichtigen Sonette, in einige weite Perioden chronologisch eingeordnet, nach ihrem poetischen Werthe, Geist und Charakter kurz, aber treffend abgeschätzt, sind es vornehmlich, die gleichsam die Conturen und Farben hergeben, mit deren Hilfe er das grosse Gemälde des Shakespeare'schen Genius entwirft und uns sein Leben und Wirken vor Augen führt. — Wie treffend meist seine kurzen Charakteristiken der einzelnen Dramen sind, davon nur ein paar Beispiele. Was ihr wollt stellt er mit dem Sommernachtstraum zusammen und führt es mit der Bemerkung ein: „Mit dem Wort Fancy bezeichnet der Engländer Phantasie und Liebe zugleich; daraus entwickelt sich die Dichtung, die man als die Komödie der unglücklichen Liebe bezeichnen kann, insofern diese ein Neigungsmissgriff der Einbildung ist, und ihre Auflösung und Berichtigung im Fortschritt des Lebens erfährt. Wir wissen gar oft nicht, was wir wollen, und gehen mit unsern Vorstellungen in der

Irre, bis ein gütiges Schicksal uns aus unsrem Wahn die schönere Wirklichkeit, die wir meinten, enthüllt, und uns auf überraschende Weise finden lässt, was wir eigentlich wollen. Um diesen süssen idealen Kern ranken sich die zierlich in einander geflochtenen Arabesken, kreuzen sich die Einfälle und Zufälle mit den berechneten Anschlägen in buntem Gemisch und doch wohlgeordnet; nur der Pedant, der sich tugendhaft und weise dünkt und den Andern die Lust des Daseins missgönnt, sieht in seiner Thorheit sauer drein, als er den Andern zum Gelächter wird; dagegen ist der Narr der Weise, denn er betrachtet das gesellige Thun und Treiben wie ein Bohnenfest am Dreikönigs-Abend, wo Jeder seine Rolle möglichst gut und ergötzlich für sich und Andre spielen soll." — Ebenso treffend ist sein Urtheil über Cymbeline. „Posthumus und Imogen, sagt er, gehören zu den am idealsten gehaltenen Männer- und Frauengestalten des Dichters; aber der Composition fehlt jene geistige Perspective, die beide in den Vordergrund gestellt und die andern Figuren um sie gruppirt hätte; vielmehr stehen alle wie gleichberechtigt neben einander, unsere Theilnahme zersplittert sich im bunten Wechsel des Mannichfaltigen, und eine Menge von Intriguen müssen sich durchkreuzen, bis eine die andre aufhebt, und dadurch am Ende das Gute und Rechte zwar geschieht, aber ohne die Herz-erquickende Heiterkeit des Komischen, ohne die heilvolle Schmerzensweihe des Tragischen, während die innen waltende Vorsehung nur äusserlich durch eine Göttererscheinung ihre Herrschaft verkündet."

Wie hier und in den meisten Fällen, so bin ich auch mit seiner (der meinigen verwandten) Auffassung des Sturms ganz einverstanden. Ich würde ihm auch gern zustimmen, wenn er annimmt, dass der Sturm das letzte Werk Shakespeare's gewesen, mit dem er gleichsam von der Bühne Abschied genommen und das er in diesem Sinne gedichtet oder doch verwendet habe. Die Hypothese sagt mir ausserordentlich zu, ich finde den Gedankenkreis, den Sinn und Geist, der im Sturm sich ausspricht, ganz entsprechend der Gesinnung und Stimmung, in welcher der Dichter London und damit die Welt verlassen haben mag; auch scheint das Abschiedswort, das Prospero als Epilog an das Publicum richtet, in seinem schwerwiegenden Ernst mehr zu bedeuten, als es unmittelbar aussagt. Ausserdem steht es ja fest, dass der Sturm eines der letzten Werke Shakespeare's war. Vielleicht hatte er in der That die Absicht, mit ihm seine dichterische Laufbahn abzuschliessen, und nur äussere Umstände mögen ihn veranlasst haben, doch noch einmal die Feder zu ergreifen. Das aber hat er jedenfalls gethan. Denn dass der Sturm am 1. November 1611 bei Hofe aufgeführt worden, Heinrich VIII. aber als „ein neues Schauspiel" an demselben Tage, an welchem 1613 der Globus abbrannte, gespielt ward, steht durch äussere Zeugnisse fest, an denen wir nicht rütteln dürfen, wenn wir nicht allen historischen Boden unter den Füssen verlieren wollen. — Dagegen kann man Carriere's Frage: warum nicht mehrere der Sonette an Shakespeare's Gattin in Stratford gerichtet sein könnten, nicht mit dem Ja, das er erwartet, sondern nur mit einem entschiedenen Nein beantworten. Wer die berüchtigte Sonettenfrage genauer studirt hat, wird ihm die Gründe, warum seine Voraussetzung unzulässig ist, leicht darlegen können.

Carriere schliesst seine Darstellung des Shakespeare'schen Dramas mit einem Hinblick auf unsre eigne klassische Dichtung. Er findet es nöthig, „mit Rümelin Protest einzulegen gegen die Herabsetzung unsrer eignen Klassiker, wenn Shakespeare nicht bloss eine weltliche Bibel und der beste Lebensführer sein, sondern die Vorzüge von Schiller und Göthe ohne deren Mängel haben sollte“. „An dramatischer Energie, bemerkt er dagegen, an Gewalt der Leidenschaft wie an sprudelndem Humor übertrifft er beide; er individualisirt mehr als Schiller, er ist effectvoller als Göthe; aber er besitzt weder den selbstbewusst philosophischen Sinn des einen noch die allumfassende Bildung des andern; er schafft weder Gestalten mit idealen Zwecken, die ihrem Jahrhundert die Fackel vortragen, noch ist die ruhig klare Anschaulichkeit und das Ebenmaass der Form ihm eigen, durch welches beide sich in die Mitte zwischen ihn und die Griechen stellen, während sie dem Gehalte nach ein Weltalter des Geistes eröffnen. Er wollte der Natur den Spiegel vorhalten, dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt zeigen; damit ist ein Streben, die Menschheit durch Aufstellung von Idealen zu erhellen und emporzuheben, gerade ausgeschlossen. Unter Shakespeare's Gestalten findet sich keine, welche von den Idealen des Menschengeschlechts erfüllt und dafür thätig ist (wie Nathan, Faust, Posa); Charaktere mit Culturabsichten, Menschen, welche an der Veredelung, an der geistigen und sittlichen Förderung der Menschheit zu arbeiten sich berufen fühlen, hat er nicht geschaffen.“

Ich kann diese polemischen Bemerkungen mit voller Zustimmung unterschreiben. Ich denke aber auch, Niemand hat je gemeint, dass der Dichter Shakespeare alle Vorzüge unsrer beiden grossen Meister in sich vereinige. Nicht der Dichter, sondern der D r a m a t i k e r Shakespeare besitzt die d r a m a t i s c h e n Vorzüge Göthe's und Schiller's ohne deren Mängel. Das behaupte ich noch immer und glaube es trotz Rümelin und Gottschall und Humbert beweisen zu können. Denn jene Idealgestalten, so schön sie an sich sein mögen, sind ebenso undramatisch wie der selbstbewusst philosophische Sinn und die allumfassende Bildung. Diese dichterischen Vorzüge, die mehr als blosse Vorzüge sind, werden nichtsdestoweniger zu dramatischen Mängeln, wenn sie dem Dramatiker das Concept verderben und ihn verleiten, die Handlungen zum blossen Symbol der Idee herabzusetzen und statt lebendiger individueller Charaktere allgemeine Idealgestalten oder schematische Ideenrepräsentanten, statt der natürlichen Motive menschlichen Handelns, die in den Trieben und Strebungen, Affecten und Leidenschaften liegen, rhetorische Gefühlsergüsse und sententiöse Reflexionen unterzuschieben. Das führt unvermeidlich zu dramatischen Missgeburten, wie Schiller's Braut von Messina und Göthe's Natürliche Tochter, schliesslich zum zweiten Theil des Faust. Statt das Shakespeare'sche Drama zu gräcisiren, hätten es unsre Dichter-Heroen, in deren Verehrung ich es mit jedem Rümelin aufnehme, mehr und mehr germanisiren sollen, womit sie so vielverheissend im Götz und Fiesco begonnen hatten. Dann würden wir, statt der Zwittergeburten halb antiker, halb moderner Geisteskinder, ein Drama erhalten haben, das alle Vorzüge Shakespeare's ohne dessen Mängel in sich vereinigt hätte.

H. Ulrici.

Notes and Conjectural Emendations of Certain Doubtful Passages in Shakespeare's Plays. By P. A. Daniel. London, 1870. pp. 94.

Mit seltener Bescheidenheit spricht der Verfasser im Vorworte die Ueberzeugung aus, dass nur wenige seiner Conjecturen der Aufnahme in den Text gewürdigt werden dürften; er selbst würde als Herausgeber nur mit Zagen eine oder die andere zulassen, obwohl er einige für sicher hält. Von den übrigen hofft er, dass sie sich künftigen Forschern zur Auffindung des Richtigen nützlich erweisen können, wie ihn die Arbeiten seiner Vorgänger hier und da auf die rechte Spur gebracht haben. Allein der Verfasser geht in dieser Bescheidenheit zu weit. Er besitzt einen scharfen Blick und ein feines Gefühl für die Verde rbnisse des Textes, selbst an Stellen, über welche das Auge der Herausgeber bis jetzt hinweggesehen hat, und wird dabei von einer grossen Belesenheit in der Elisabethanischen Literatur unterstützt. Mit wenigen Ausnahmen bestehen seine Verbesserungsvorschläge in Buchstabenänderungen, die sich eng an den überlieferten Text anschliessen und öfters von überraschender Ueberzeugungskraft sind. Dabei lässt er dieselben meist für sich selbst sprechen, ohne die Arbeiten seiner Vorgänger weitschweifig zu kritisiren. Das kleine Buch verdient daher die volle Aufmerksamkeit der Shakespeare-Erklärer und künftigen Herausgeber, wie ein paar Beispiele des Nähern darthun werden.

Merry Wives I, 4: You shall have An fool's-head of your own — Der Verfasser emendirt: You shall have Anne — (Exeunt Cajus and Rugby) fool's-head of your own.

Merch. of Ven. III, 2:

There may as well be amity and life
'Tween snow and fire, as treason and my love —

Lies:

There may as well be amity and lief.

Merch. of Ven. III, 2: I would you had won the fleece that he hath lost — lies: I would you had won the fleets.

As You Like It V, 4: bear your body more seeming, Audrey — lies: bear your body more swimming, Audrey.

All's Well II, 3: even as soon as thou canst, for thou hast to pull at a smack o' the contrary — lies: for thou hast too full a smack o' the contrary.

All's Well III, 4:

Grief would have tears and sorrow bids me speak —

Lies:

Grief would have tears, sorrow forbids me speak.

Twelfth Night II, V: I frown the while, and perchance wind up my watch or play with my — some rich jewel — lies: with my *handsome* rich jewel.

Twelfth Night V, 1:

Duke. Still so cruel?
Oliv. Still so constant, Lord?

lies:

Duke. Still so cruel, Lady?

K. E.

König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie für das gebildete Publicum von Dr. Carl Stark, dirig. Arzt der Irrenheilanstalt bei Esslingen. Stuttgart, Lindemann, 1871.

Dem Verfasser hat die Bewunderung der Meisterschaft Shakespeare's in der Schilderung grosser Leidenschaften, gewaltiger Affecte und der daraus hervorgehenden abnormen Geisteszustände, die vorzugsweise im Lear sich offenbart, die Feder in die Hand gedrückt. Er nennt das Stück „eine poetische Krankengeschichte", und fügt hinzu: „ich finde in der That keinen Ausdruck, der die bis in's kleinste Detail gehende Genauigkeit, Richtigkeit und Treue der Schilderung von der Entwickelung und dem Verlauf einer Geisteskrankheit zutreffender bezeichnen könnte." Damit ist der leitende Gedanke der kleinen Schrift ausgesprochen. Er ist in jeder Beziehung trefflich durchgeführt, und nicht nur die Berechtigung jenes Ausdrucks durch die Zeugnisse einer reichen psychiatrischen Praxis nachgewiesen, sondern auch der Vorwurf der Uebertreibung, den man dem Dichter gemacht hat, widerlegt und das im Gegentheil bewundernswürdig Maassvolle der Schilderung, welche die der Poesie gezogegenen Schranken an keinem Punkte überschreitet, klar dargelegt. Auch für den darstellenden Künstler, der die schwierige Rolle des Lear — vielleicht die schwierigste die es giebt — zu spielen unternommen, fallen einige bedeutsame, sehr beherzigenswerthe Winke ab.

H. U.

Marlowe's Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage. Uebersetzt und mit Einleitung und Bemerkungen versehen von Dr. Alfred v. d. Velde. Breslau, 1870.

Die Einleitung war ursprünglich die Promotionsschrift des Verfassers (1868) und die Uebersetzung ist derselben erst nachträglich hinzugefügt. Der Verfasser weist darin nach, dass das Marlowe'sche Stück die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage ist, da die Tübinger Historia Fausti von 1587 nicht, wie Rud. v. Mohl wolle, eine Dramatisirung, sondern nichts als das gereimte Faustbuch (Tübingen bei Alex. Hook

1587—8) gewesen sei. Den Marlowe'schen Faust setzt er, in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Annahme, in das Jahr 1588 und legt dabei ein Hauptgewicht auf die Verse in I, 1, wo Faust den Prinzen von Parma aus den Niederlanden verjagen will:

I'll levy soldiers with the coin they bring,
And chase the Prince of Parma from our land,
And reign sole king of all the provinces.

Das könne unmöglich nach 1588 geschrieben sein, indem der Prinz von Parma alsbald nach der Vernichtung der Armada die Niederlande verlassen und auf Philipp's II. Befehl in Frankreich Krieg geführt habe. Seiner Uebersetzung, deren Sorgfalt und Fluss alle Anerkennung verdient, hat der Verfasser die Robinson'sche Ausgabe (Pickering 1826) zu Grunde gelegt, da ihm die beiden Dyce'schen Ausgaben von Marlowe unzugänglich geblieben zu sein scheinen. Zwar beruft er sich bezüglich der biographischen Angaben auf die Einleitung zu Dyce's dreibändiger Ausgabe, aber allem Anschein nach nicht aus eigener Kenntniss. In der einbändigen Ausgabe von Dyce hätte er sowohl den Text der Quarto von 1604 als auch der von 1616 gefunden, und die erklärenden und kritischen Anmerkungen würden ihm gute Dienste gethan haben. Namentlich würden durch Dyce auch die Zweifel und Schwierigkeiten des Verfassers hinsichtlich des Datums der englischen Ballade von Dr. Faustus gehoben worden sein. Seinen deutschen Gewährsmann für das Jahr 1587 wie andere unwesentliche Hülfsmittel hätten wir ihm gern erlassen, wenn er statt dessen den Originalquellen näher getreten wäre. Uebrigens sind ihm auch die Ausgabe des Spiess'schen Volksbuches von Dr. Kühne und dessen Programme über die Faustsage entgangen.

Der Verfasser ist überzeugt, dass Marlowe das Spiess'sche Faustbuch im Originale vor sich gehabt habe; die älteste englische Uebersetzung, die einzige, die er hätte benutzen können, giebt nämlich die im 47. Kapitel (? bei Kühne ist es das 40.) des Originals enthaltene Erzählung 'D. Faustus frisst ein Fuder Häuw' nicht wieder, Marlowe aber hat diesen Zug in seine Tragödie verflochten. Das deutsche Volksbuch soll dem Dichter durch die beiden Schauspieler Pope und Bryan zugekommen sein, welche im Jahre 1587 aus Deutschland nach London zurückkehrten., eine Vermuthung, die keineswegs unwahrscheinlich klingt. Was die spätern Zusätze zum Marlowe'schen Drama anlangt, so hält sie der Verfasser nicht für bedeutend und schliesst namentlich die erwähnte Stelle vom Prinzen vom Parma davon aus.

K. E.

Was ausser den vorstehend besprochenen Schriften auf dem Felde der Shakespeare-Literatur Neues von Belang erschienen ist, fassen wir im Folgenden übersichtlich zusammen. Als eine der bedeutendsten Erscheinungen muss der erste Band der seit längerer Zeit erwarteten amerikanischen *Variorum-Edition* von *Horace Howard Furness* angesehen wer-

den, welcher Romeo und Julie enthält. Variorum-Editions werden allerdings bei uns von gewisser Seite als die Magazine philologischen Ballastes, der wo möglich ausgerottet werden sollte, mit ungünstigen Augen angesehen; sie sind jedoch nicht allein höchst erspriesslich, sondern geradezu nothwendig und in der klassischen Philologie hat noch Niemand an ihrem Nutzen gezweifelt. Es sind seit einem Menschenalter in Einzelausgaben, Abhandlungen, Programmen und Zeitschriften unzählige Erklärungen, Emendationen, Conjecturen und Notizen jeder Art zu Shakespeare's Werken verstreut worden, so dass eine ordnende und sichtende Zusammenfassung derselben unabweislich ist. Erst dadurch wird es möglich, den Weizen von der Spreu zu sondern und die Erklärung und Erkenntniss Shakespeare's kann dadurch nur gefördert werden. Die Arbeit ist jetzt dadurch ungleich schwieriger geworden, dass nicht allein die Engländer, sondern auch die Deutschen und Amerikaner sich wetteifernd um die Exegese und Kritik Shakespeare's bemüht haben. Die neue Variorum-Edition trägt demgemäss nicht wie die frühere ein national-englisches, sondern ein kosmopolitisches Gepräge. H. H. Furness hat nicht allein diesen Theil seiner Aufgabe mit umfassendster Kenntniss und Gründlichkeit ausgeführt, sondern er ist auch noch einen Schritt weiter gegangen, indem er sich kein geringeres Verdienst um die kritische Herstellung des Textes und die Varietas lectionis der alten Ausgaben erworben hat. Die Verehrer des Dichters können daher seine Ausgabe nur mit Dank willkommen heissen und wünschen, dass ihm das erforderliche Maass von Kraft und Unterstützung zu Theil werden möge, um ein so weitaussehendes Unternehmen, das die Kräfte eines Einzelnen fast übersteigt, glücklich zu Ende zu führen. Allerdings scheint ihm Beistand von einer Seite geleistet zu werden, wo man eine solche Mithülfe selten zu erwarten gewohnt ist, nämlich von seiner Gattin, welche ihrerseits eine Concordanz zu den Sonetten und übrigen Gedichten Shakespeare's vollendet hat, die eine sehr erwünschte Ergänzung zu der Concordanz von Mrs. C. Clarke zu bilden verspricht. Das Ehepaar Furness bildet somit ein würdiges Seitenstück zu Charles und Mary Cowden Clarke. Der Bienenfleiss und die Geduld der beiden Frauen verdient um so grössere Bewunderung, je trockener und langwieriger die von ihnen unternommene Arbeit ist.

Ein eben so umfangreiches Unternehmen kündigt *J. O. Halliwell* an, nämlich *'Illustrations of the Life of Shakespeare and of the History of the Early English Stage'*, die nicht weniger als 10 Foliobände umfassen sollen. Sie sollen nicht nur eine Zusammenstellung des bisher Bekannten geben, sondern auch neu aufgefundene Urkunden enthalten, welche über Shakespeare's Stellung zum Theater ein neues und unerwartetes Licht verbreiten. Nach ihnen hätte Shakespeare niemals ein Eigenthumsrecht an einem der beiden Theater (Globe und Blackfriars) besessen, sondern nur als Schauspieler an der Kasse seinen Antheil gehabt. Nach Halliwell's Versicherung im Athenæum Aug. 13, 1870 enthüllen die fraglichen Documente das ganze Geheimniss der damaligen Theaterverhältnisse und gehören zu den wichtigsten, die bis jetzt über Shakespeare bekannt geworden sind. Auf alle Fälle müssen wir wünschen, den vollen Inhalt dieser Documente recht bald kennen zu lernen, wenngleich wir in man-

cher Hinsicht noch bescheidene Zweifel hegen. Sollte es z. B. in der That erwiesen werden, dass Shakespeare's Einkünfte vom Theater lediglich in seinem Antheil an der Kasse bestanden, so wächst die Schwierigkeit der Frage, wie er zu Vermögen gekommen ist. Ob Halliwell auch dieses Räthsel lösen kann, müssen wir abwarten.

Gegen so grossartige literarische Unternehmungen nehmen sich die fortgesetzten Bemühungen, Shakespeare für den Jugendunterricht zu verwerthen, wiewohl auf ihrem Gebiete nicht minder verdienstlich, doch sehr bescheiden aus. Die *John Hunter*'schen Schillingsausgaben der einzelnen Stücke (Jahrbuch IV, 372) sind ohne Unterbrechung fortgesetzt worden und werden demnächst zum Abschluss kommen. Ihnen tritt jetzt eine zweite Reihe von Schulausgaben an die Seite, die von den Lehrern der Schule zu Rugby ausgeht; vier Stücke sind von derselben bereits erschienen und das fünfte (*Much Ado about Nothing*) befindet sich unter der Presse. Daran knüpfen wir die Notiz, dass *Abbott's Shakespeare-Grammatik* bereits in dritter, bedeutend vermehrter Auflage erschienen ist. Miss *Beever* hat die Geschichte König Lear's sogar für Kinder bearbeitet (*K. Lear: A Tale. In 12 Chapters* etc. London, 1871). Aus Amerika hören wir von ähnlichen Bestrebungen auf dem Felde des Unterrichts noch nichts.

Mit grosser Anerkennung müssen wir des sorgfältigen Wiederabdrucks der bisher unbekannten Ausgabe von *Venus and Adonis* gedenken, welche der Herausgeber, *Charles Edmonds*, vor einigen Jahren in Lamport Hall entdeckt hat (s. Shakesp.-Jahrb. III, 406). Unter dem gemeinsamen Titel '*The Isham Reprints*' schliessen sich daran Wiederabdrücke von *The Passionate Pilgrime*, 1599, und *Epigrammes and Elegies* von *Davies* und *Marlowe*. Die Einleitungen des Herausgebers sind namentlich in bibliographischer Hinsicht werthvoll.

Dass auch im abgelaufenen Jahre der Hamlet wieder verschiedene Federn in Bewegung gesetzt hat, wird unsere Leser nicht Wunder nehmen; ist es doch fast selbstverständlich. Vor uns liegt eine Abhandlung: *Hamlet; from a Psychological Point of View* by *W. Dyson Wood*, Assistant-Surgeon to the West Riding Prison at Wakefield (Longmans, pp. 27); es ist eine ganz unbedeutende Erstlingsarbeit, durch die dem Gegenstande weder eine neue Seite abgewonnen, noch sonst eine Förderung zu Theil wird. Ein zweiter Beitrag '*Sull' Amore e sulla Pazzia d'Amleto*' ist in den elegant ausgestatteten *Ore di Ozio;* Saggi Letterari del *Dr. F. Forlani* (Innsbruck, 1871, p. 63 bis 93) enthalten. Es ist ursprünglich ein in der Minerva zu Triest gehaltener Vortrag, den der Verfasser weiter ausgeführt hat. Sein Zweck ist nachzuweisen, dass Hamlet's geistige Störung keineswegs eine bloss fingirte sei, was, wie er glaubt, bisher noch von keinem Kritiker gründlich erörtert worden ist. Er hat keine Kunde von den gediegenen Arbeiten von Dr. Conolly, Kellogg u. a., die man auch bei ihm als einem Dilettanten nicht füglich voraussetzen kann. Er dringt aber auch nicht auf eigene Hand in die Tiefe und kommt demgemäss zu keinem bedeutsamen Ergebniss; dessenungeachtet hat er ohne Zweifel Anregungen ausgestreut, die namentlich in Verbindung mit den gleich zu erwähnenden Thatsachen alle Anerkennung verdienen. Die Theilnahme für Shakespeare scheint nämlich in dem neuen Italien in einem sehr erfreulichen Aufschwunge

›egriffen zu sein. Wir sagen Theilnahme, nicht Studium, denn dem Charakter des Volkes entsprechend nimmt sie keineswegs eine wissenschaftliche oder gelehrte Form an. Dagegen sind Shakespeare-Aufführungen in Italien gegenwärtig fast häufiger als in England und zwei der vorzüglichsten italienischen Schauspieler, *Ernesto Rossi* und *Salvini,* haben Shakespeare's grosse Tragödien auf der italienischen Bühne eingebürgert. Zu den Hauptrollen des ersteren gehören Macbeth, Coriolan, Romeo, Lear, Julius Cæsar, Shylock, und als Hamlet soll er nicht seines Gleichen haben. Signor Salvini zeichnet sich vornämlich als Othello aus.[1]) Das Leben und die Zeit des Dichters endlich schildert *Gustavo Straffo-ello* in seinem jüngst erschienenen Roman 'Shakespeare und seine Zeien.' Ob und in wie weit ihm dabei etwa Tieck's 'Dichterleben' als Vorbild gedient haben mag, vermögen wir nicht zu sagen; dass er mit englischer Sprache und Literatur nicht unbekannt ist, hat er durch frühere Uebersetzungen bekundet.

In Deutschland hat der Krieg natürlicher Weise jede Thätigkeit und Theilnahme fast ausschliesslich in Anspruch genommen, doch ist die Arbeit auf unserm Felde wenigstens nicht unterbrochen worden. Eine seltene Erscheinung ist es, dass *Simrock* es erlebt hat, seine vor vierzig Jahren im Verein mit Hentschel und Echtermeyer herausgegebenen '*Quellen des Shakespeare*' jetzt nach dem Absterben dieser beiden Mitarbeiter dem Publikum in einer vielfältig vervollkommneten, dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechenden Gestalt vorzulegen. Es ist bekannt, dass die sagenvergleichenden Anhänge zu den einzelnen Stücken von jeher die anziehendste Partie dieses Werkes bildeten und auch von Halliwell ins Englische übersetzt worden sind; auf sie hat daher der Verfasser bei der neuen Ausgabe sein Augenmerk um so mehr gerichtet, als die Uebersetzungen und Auszüge der Quellen selbst seitdem bei weitem bekannter und zugänglicher geworden sind, als sie es vor vierzig Jahren waren. Jedenfalls wird sich das auch äusserlich würdig ausgestattete Werk zahlreiche neue Freunde zu den alten erwerben.

Ein anderes altbekanntes Werk ist gleichfalls in neuem tadellosen Gewande sowohl in einer deutschen als englischen Ausgabe erschienen, wir meinen die '*Umrisse zu Shakespeare's Dramatischen Werken.* Erfunden und gestochen von *Moritz Retzsch.*' (3te Aufl.) Diese Illustrationen erfreuen sich unverkennbar noch einer gewissen Beliebtheit, und zwar mehr noch in England als in Deutschland, obwohl sie in beiden Ländern bedeutend überflügelt worden sind, bei uns vor allem durch Kaulbach's Zeichnungen. In England ist ihnen an gesundem Realismus und individueller Lebensfülle namentlich *John Gilbert* überlegen, der uns leibhaftig in das lustige Alt-England versetzt. Eine gefährliche Nebenbuhlerschaft droht Retzsch's Umrissen auch aus der von *Friedr. Pecht* unter Mitwirkung verschiedener Künstler herausgegebenen *Shakespeare-Gallerie* (Brockhaus) zu erwachsen, von welcher so eben die ersten versprechenden Lieferungen ausgegeben sind. Diese Galerie reiht sich den bekannten, von derselben Verlagshandlung ausgegangenen Schiller-, Göthe- und Lessing-Galerien an, von denen sie sich nur dadurch unterscheidet, dass sie nicht einzelne Figuren, sondern

---

[1]) Vergl. Athenaeum 18. März 1871, p. 346; 11. März 1871, p. 306.

ausschliesslich ganze Scenen zur Darstellung bringt, und dass dem begleitenden Texte mehr Ausführlichkeit zugestanden ist.

Werfen wir zum Schluss einen Blick auf die beiden bekannten Uebersetzungswerke, so können wir nur sagen, dass sie, wie auch die *Delius'sche Ausgabe*, zwar langsamer, aber doch stetig fortgeschritten sind und ihrer Vollendung entgegen gehen. Von der *Bodenstedt'schen Uebersetzung* sind 31 Hefte erschienen und von der neuen Ausgabe der *Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung* wird in diesen Tagen der elfte Band ausgegeben, so dass nur noch einer zu liefern bleibt.

Miscellen.

I. Shakespeare und die spanischen Dramatiker.

(Aus einem Schreiben an den Herausgeber.)

Hochgeehrter Herr!

Sie haben jüngst im Shakespeare-Jahrbuch (V, 350) die Frage angeregt, ob nicht Lope de Vega, der so mancherlei englische Stoffe behandelt, die englische Sprache und Literatur und namentlich auch Shakespeare gekannt habe; gestatten Sie mir die andere Bemerkung, dass mir vor einiger Zeit einmal ein shakespearesches Stück ganz spanisch vorgekommen ist. Ich meine die beiden Veroneser.

Als ich nehmlich für mein Werk über die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung die dramatische Poesie der Reformationszeit bearbeitete, hatte ich in raschem Zug viele spanische Stücke gelesen, und wandte mich unter dem frischen Eindrucke derselben zu Shakespeare. Wie ich da nun die Veroneser betrachtete, erinnerte mich sofort Julia, die in Männerkleidern ihrem Proteus folgt, an das bei den Spaniern, zunächst bei Lope so beliebte Motiv, dass Frauen in Männertracht den Männern nachreisen, sei es, dass die Gattin auch in Noth und Unglück den Gatten nicht verlassen, sei es, dass die Geliebte neue Herzensabenteuer ihres Verlobten durchkreuzen und hintertreiben oder ihn durch hingebende Treue überwinden will. Auch Calderon hat derartige Verkleidungen, am keckstes und belustigendsten verwerthet sie Tirso di Molina im Gil mit den grünen Hosen. Auch dass Julia ähnlich wie Viola in Was ihr wollt als Page gegen das eigne Interesse um Silvia für Proteus wirbt, findet bei den Spaniern Vorbilder, zumal es ja aus der Voraussetzung sich leicht ergiebt.

In Wie es euch gefällt und in den Veronesern befremdet uns gegen Ende der rasche Sinneswechsel; in spanischen Komödien kommt er häufig vor. Bei Shakespeare wundern wir uns in beiden Lustspielen, wie leicht bereut und verziehn wird; in Spanien ist das gewöhnlich. Spannende Verwicklung der Ereignisse und überraschende Lösung ist da

ebenso Hauptsache, wie Charakterzeichnung und innere Entwicklung im germanischen Drama.

Kommen wir von den Spaniern zu Shakespeare, so fällt uns auch das nicht auf, dass Jemand kurzer Hand unter die Räuber geht und daraus später nicht viel gemacht wird, gerade wie in den Veronesern. Der Weber von Segovia sühnt sein Räuberleben dadurch, dass er den Heldentod für's Vaterland in der Schlacht sucht; dies prächtige Drama von Alarcon kommt überhaupt dem Shakespeare'schen Stil am nächsten, sowohl durch die kühn voranschreitende Handlung als durch eine unser sittliches Gefühl befriedigende Entwicklung; hier herrscht die Poesie der Action, dieser Vorzug des englischen Dramas, während sonst die Spanier in der Poesie der Situation ihre Stärke haben.

Die Grossmuth, mit welcher Valentin seine Silvia dem Freund überlassen will, erscheint bei Shakespeare so unmotivirt als befremdend. Eben erst hat Valentin seine Sehnsucht nach der Geliebten ausgesprochen; sie ist ihm in die Verbannung gefolgt, er rettet sie vor dem Gelüsten des treulosen Proteus, der ihr Gewalt anthun will, da sie sein Werben zurückstösst, und unmittelbar darauf will er sie demselben an den Hals werfen, als der bereut, damit die Freundschaft frei und klar erscheine! Hertzberg sagt in der Einleitung zu seiner Uebersetzung, das heisse dem gesunden Menschenverstand und dem sittlichen Gefühl einen Faustschlag in's Gesicht geben. Er meint desshalb, es müsse hier etwas ausgefallen sein, Valentin habe nur so gesprochen, um Silvia und den Freund zu prüfen, wir müssten sehn, wie diese darauf sich benehmen. Ich stimme ihm völlig bei für unsern Geschmack; allein etwas anders stellt sich die Sache, wenn wir erwägen, dass in Spanien die Cavaliersitte es streng geregelt hat, wie die Lehnspflicht für den König, die Forderung der Freundschaft und die Liebesneigung sich zu einander stellen; es liegt dies im bekannten Ehrencodex begründet, und Calderon hat es mit aller Ausführlichkeit in seinem Drama, Fürst Freund Frau, dargestellt, wie es schon der Titel ankündigt. Das Herz geräth wohl in Zwiespalt mit der Satzung, aber es unterwirft sich ihr, und erreicht dann gerade darum durch die Gunst des Schicksals seinen Wunsch. Valentin handelt als spanischer Cavalier; aber da nun Julia auch da ist und durch ihre Ohnmacht sich verräth, nimmt alles ein erfreuliches Ende, und zwar rasch und etwas überraschend, wie das Lope verlangt und übt.

Den Anklang an die Sprache der romanischen Renaissancedichtung in zierlichen Redewendungen, ausgemalten Gleichnissen und manchmal gesuchten Metaphern haben die Veroneser mit andern Jugendarbeiten Shakespeare's gemein; aber „das Meer geschmolzener Perlen, die man Thränen nennt", und so manches Andre hat einen eigenthümlich spanischen Anstrich, und die Entlehnung scheint unleugbar bei dem Bilde, mit welchem der wankelmüthige Proteus den Uebergang von einer Geliebten zur andern entschuldigt:

Zuerst verehrt' ich eines Sternes Schimmer,
Jetzt bet' ich zu der Himmelssonne selbst.

Denn dies Bild wird wie eine geprägte Münze von den spanischen Cavalieren ausgegeben, und von Lope, Tirso, Calderon in mancherlei Variationen wiederholt. Freilich ist Calderon viel jünger als Shakespeare,

allein er benutzt als abschliessender Kunstdichter was die volksthümlicheren Vorgänger geschaffen haben, und der Alcalde von Zalamea so gut wie der Arzt seiner Ehre sind Ueberarbeitungen Lope'scher Dramen.

Sie sehen, es ist nicht bloss die Episode der Filomena aus Montemayors Schäferroman Diana, die hier für Shakespeare die Quelle einiger Scenen sein konnte; vielmehr weist uns das ganze Stück auf die Wechselwirkung der spanischen und englischen Bühne; es erscheint wie eine Verwebung mannigfacher spanischer Motive. In seiner grossartig umfassenden Geschichte des Drama's — dem genialen Sprudeln der Darstellung hält der unverdrossene Fleiss in der Bewältigung des Stoffes und der unbestechliche Tiefblick in der Auffassung die Wage — hat J. L. Klein die Fäden blossgelegt, welche Shakespeare mit dem italienischen Theater verknüpfen. Es sind nicht bloss die Untergeschobenen des Ariost, die er in der Widerspenstigen Zähmung benutzt hat — er hat auch Accolti's Virginia zu seiner Helena in Ende gut Alles gut umgebildet, und die Hadriana von Luigi Groto neben Luici da Porta's Novelle Giuletta für Romeo und Julie zur Vorlage gehabt; er hat Scenen, Figuren, Motive, ja einzelne Schlagworte des Witzes und der Leidenschaft aus Tragödie und Komödie sich angeeignet, aber all' das ist verdaut, in das eigne Blut verwandelt, und geht mit innerer Nothwendigkeit aus einem grossen sittlichen Organismus neu hervor. Klein bedient sich des Ausdrucks, dass Shakespeare wie ein Maler wohl die Farben auf seiner Palette von anderwärts hernimmt, wo er sie aber hinsetzt im Bilde, das ist seine Sache, und das macht den Künstler.

Da Klein jetzt mit der Darstellung der Spanier beschäftigt ist, sei er freundlich gebeten, die Beziehung derselben zu den Engländern in's Auge zu fassen!

München, im Herbst 1870. M. Carriere.

II. Julius Cäsar lateinisch.

Wie früher berichtet hat Henry Denison eine lateinische Uebersetzung des Julius Cäsar herausgegeben, welche von den gelehrten Kreisen Englands beifällig aufgenommen worden ist. Allein Deutschland steht auch in der Kunst der lateinischen Versification den Engländern nicht nach und Mr. Denison hat in Herrn Dr. Hilgers zu Saarlouis einen Nebenbuhler gefunden, ohne dass letzterer von der Arbeit des ersteren Kunde besessen hat. Nur Ein Unterschied findet dabei zwischen den beiden Ländern Statt — während Denison's Uebersetzung binnen kurzer Frist eine zweite Auflage erlebt hat, vermag die des Herrn Hilgers nicht einmal zu einer ersten zu kommen. Als Probe theilen wir einstweilen den ersten Absatz der Rede des Antonius mit:

Ant. Socií, Romani, cíves, aures míhi date!
Humátum venio, nón laudatum Cáesarem.
Malí quod quisque fécerit, post húnc manet,

Bonúm persaepe humátur ossibús simul.
Haud áliter fiet Cáesari; quem nóbilis
Petiísse regnum Brútus ad vos détulit.
Ita sí fuisset, délictum fuít grave
Gravitérque Caesar délicti poenás dedit.
Jam, cúm Brutus cum céteris permíserit
(Etením probus vir Brútus atque est nóbilis,
Omnésque sunt, omnés probi atque nóbiles)
Laudátionem illíus dicam fúnebrem.
Amícus ille fídus mihi, iustús fuit:
Sed Brútus illum régni cupidum núncupat:
Et ést probus vir Brútus atque nóbilis.
Captívos ille Rómam multos áttulit
Quibús redemptis plénum fuit aerárium:
Est háec in Caesare vísa regni cúpiditas?
Cogébat illum flére questus páuperum:
Matéria ambitio dúriore fít fere:
Sed Brútus illum régni cupidum núncupat:
Et ést probus vir Brútus atque nóbilis.
Omnés vidistis, mé Luperci tér die
Illí coronam détulisse régiam
Quam tér reiecit ílle: cupidi régni id est?
Sed Brútus illum régni cupidum núncupat:
Et ést probus vir Brútus atque nóbilis.
Non ímprobabo, quídquid Brutus díxerit,
Sed nóta quae sunt, híc ego tantum prófero.
Vos ómnes olim haud témere dilexístis hunc:
Quid ígitur est, quod témperetis lúctui?
O rátio: ad brutas tú fugisti béstias
Hominésque capti ménte sunt. Veniám date,
Est ísta in arca cór meum cum Cáesare,
Pausámque faciam, dum íllud ad me rédierit.

Shakespeare-Bibliographie √

März 1870 bis März 1871.

(Nebst Nachträgen zur Bibliographie in Band I, II, III, V des Jahrbuches.)

Zusammengestellt von **Albert Cohn.**

Es wird in Erinnerung gebracht, dass Recensionen und Anzeigen von Büchern, sowie Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke keine Aufnahme finden, sofern sie nicht, von den musikalischen Werken abgesehen, selbständige Forschungen enthalten.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness. Vol. I. Romeo and Juliet. Roy. 8vo. Philadelphia, J. B. Lippincott & Co. 1871. Pp. XXIII—480.

Collation: Title and Preface, p. I—XVI. List of Editions collated in the Textual Notes, p. XVII. List of Books quoted and consulted in the Preparation of this Volume, p. XVIII—XX. Supplementary Bibliography of the Tragedy, p. XXI—XXIII. Text, p. 1—302. An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet (a Reprint in full of the Quarto of 1597) p. 303—364. Appendix, p. 365—480: Runaway's Eyes, p. 367—395. Garrick's Version of the Death-scene beg. at V, 3. p. 395—96. Source of the Plot, p. 397—408. Date of the Play, p. 408—415. The Text, 415—424. Costume, p. 424—26. (Extracts from Writers): Hallam, Maginn, Allen, Chateaubriand, Saint-Marc Girardin, Phil. Chasles, Guizot, Alb. Lacroix, Mézières, Lamartine, Taine, Lessing, Goethe, Horn, Tieck, Ulrici, Rötscher, Gervinus, Vehse, Kreyssig, Sträter, Rümelin, Bodenstedt, Alb. Cohn, p. 426—469. Lope de Vega's Castelvines y Monteses, p. 470—480.

The above volume, the first instalment of what is intended te be a complete Variorum Shakespeare, presents a more exhaustive 'Apparatus' of Shakesperian criticism

than any of the numerous editions published up to the present day. The new feature of it is that it notes, besides the readings of the old editions, the adoption or rejection of them by the various editors, an important element in estimating these readings unfortunately omitted in Messrs. Clark and Wright's excellent Cambridge Shakespeare. Foreign Criticism too has been admitted to a fuller share in this edition than in any other published in England or America. On the whole, it may be fairly said of it that it supplies all the materials necessary for forming an opinion on any of the obscure or disputed passages or any other question connected with the Tragedy.

We warmly welcome Mr. Furness's work, the result of indefatigable efforts guided by sound principles in criticism and discrimination.

Hudson's School Shakespeare. Plays of Shakespeare, selected and prepared for Use in Schools, Clubs, Classes, and Families with Introduction and Notes by Rev. Henry Hudson. 12mo. Boston, Mass., 1870. Pp. 636.

Tragedy of Antony and Cleopatra. With illustrative and explanatory Notes, and numerous extracts from the History on which the play is founded, adapted for Schools and for Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1870. Pp. XXXI—152.

Tragedy of Coriolanus: with illustrations and explanatory Notes, and numerous extracts from the History on which the play is founded. Adapted for Schools and Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1870. Pp. XXVII—153.

King Henry IV. Part I. With explanatory and illustrative Notes, and numerous extracts from the History on which the play is founded. Adapted for Scholastic and Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1871. Pp. V—128.

King Henry IV. Part II. With explanatory and illustrative Notes, and numerous extracts from the History on which the play is founded. Adapted for Scholastic and Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1871. Pp. XVII—128.

King John. With explanatory and illustrative Notes, and numerous extracts from the History on which the play is founded. Adapted for Scholastic and Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1871. Pp. IV—111.

The Merchant of Venice. Edited with Notes, by Wm. J. Rolfe. Illustrated. Sq. 16mo. New York, Harper Brothers, 1871. Pp. 168.

Comedy of A Midsummer-Night's Dream. With Notes critical and explanatory. Adapted for Scholastic and Private Study, and for those qualifying for University or Government Examinations. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1870. Pp. VI—92.

Tragedy of King Richard II. With explanatory and illustrative Notes and numerous extracts from the History on which the play is founded. Adapted for Scholastic or Private Study. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1869. Pp. VII—120.

Twelfth Night, or What you will. With explanatory and illustrative Notes, selected Criticisms on the play, etc. Adapted for Schola-

stic or Private Study and for those qualifying for University and Government Examinations. By the Rev. John Hunter. 12mo. London, Longman 1870. Pp. VIII—103.

A WINTER'S TALE. Edited by Howard Staunton, Illustrated. Imp. 8vo. New York, H. L. Hinton, 1871. Pp. 64.

LE MARCHAND DE VENISE. Traduit par le Chevalier de Chatelain. Avec un Appendice: Shylock in the Nineteenth Century, by R. H. Horne, avec la traduction française en regard. London, T. H. Lacy, 1870. (For a review see Athenæum No. 2234, Aug. 20, 1870, p. 251.)

POEMS, edited with a Memoir, by Robert Bell. New. ed. 12mo. London, Griffin & Co., 1871.

POEMS (Aldine Poets). New ed. 12mo. London, Bell & Daldy, 1870.

VENUS AND ADONIS. Imprinted at London for William Leake, dwelling in Paules Churchyard at the Signe of the Greyhound. 1599. (A hitherto unknown edition). — The Passionate Pilgrime by William Shakespeare, from the original edition of 1599 (of which only two copies are known) — Epigrammes by Sir John Davies and Certaine of Ovid's Elegies, translated by Christopher Marlowe. (London 1870.)

Reprint of the Shakespearean volume discovered by Mr. Charles Edmonds at Lamport Hall, Northampton. Only 131 copies printed by Whittingham and Wilson at the Chiswick Press. Each of the three Tracts is preceded by a preface by Mr. Charles Edmonds. Mr. Edmonds has issued Facsimiles of the Title-page and Third page of 'Venus and Adonis'.

b. Shakespeariana.

ABBOTT, EDW. A Shakesperian Grammar. An Attempt to illustrate some of the Differences between Elizabethan and Modern English for the Use of Schools. Revised and enlarged (third) edition. 12mo. London, Macmillan & Co., 1870. Pp. 536.

ABBOTT, EDW. A Shakesperian Grammar. An Attempt to Illustrate some of the Differences between Elizabethan and Modern English. New edition (the fourth). 12mo. London, Macmillan & Co., 1871.

ADDIS, JOHN. As You Like it. Act I, Sc. 3. *My Child's Father.*

Notes & Qu. 1870, No. 115, March 12, p. 272.

ADDIS, JOHN. Henry VIII, Act IV, Sc. 2. *His own opinion was his law.*

Notes & Qu. 1870, No. 147, Oct. 22, p. 355.

The early Authorship of Shakespeare.

North British Review No. 103, April 1870.

B., T. T. *Runagates' Eyes* (Romeo and Juliet, Act III, sc. 2).

Athenaeum, No. 2232, Aug. 6, 1870 p. 186.

B., G. Shakespeare (Extract from Mercurius Britannicus, from the 4th to the 11th of January 1644, exhibiting the names of Shakespeare and of other early dramatists.)

Athenaeum, No. 2233, Aug. 13, 1870, pag. 210.

Beever, Miss S Remarkable Passages from Shakespeare. Selected, arranged, and with an Index to each Play. 12mo. London, Bull, Simmons & Co. 1871.

Beever, Miss S. King Lear: a Tale in twelve Chapters. Adapted from Shakespeare's Play of King Lear. 12mo. London, Bull, Simmons & Co. 1871.

The Book of Shakespeare-Gems: in a Series of Landscape Illustrations of the most interesting Localities of Shakespeare's Dramas. (With 44 Steel-engravings). 8vo. London, Routledge & Sons (1870) 1871. (No pagination).

Brae, A. E. Certain imperfectly understood Words common to Chaucer and Shakespeare.

Athenaeum, No. 2236, Sept. 3, 1870, p. 306.

Brown's Almanac: Shakespearian Annual Almanac, illustrated, for 1869, 1870. 4to. min. Jersey City. 1868—69.

C., H. C. Plautus and Shakespeare.

Notes & Qu. 1870, No. 130 June 25, p. 594.

Clarke, Mary Cowden. Portia, and other Stories of the early Days of Shakespeare's Heroines. 8vo. min. New York 1868.

Cowper, I. M. Manuscript Satires of Shakespeare's Times.

Athenaeum, No. 2247, Novemb. 19, 1870, p. 657.

Crosland, Newton. A new Reading in 'Macbeth' Act V, Sc. 3. Will cheer me ever, *or dis-seat me now.* 'The Tempest'. Act. IV, Sc. 1. Do you love me, master? *No.*

Athenaeum, No. 2234, Aug. 20, 1870, p. 253. — For a reply see ibid. No. 2237, Sept. 10, 1870, p. 348. See also ibid. No. 2247, Novemb. 19, p. 666, by P. A. Daniel.

Crosland, Newton. Hamlet, Act IV, sc. 1. *The cat will mew and dog will have his day.*

Athenaeum No. 2243, Oct. 22, 1870, pag. 538. — See also ibid. No. 2247, Novemb. 19, pag. 666, a reply by P. A. Daniel.

Dalgleish, W. S. The Shakspeare-Reader, Book 1. 12mo. London 1871.

Daniel, P. A. *Plumped*, occurring in a quotation from Othello in Sir John Suckling's Comedy 'The Goblins' 1696. (Quoted correctly *plumed* in the previous edition of 1658.)

Athenaeum No. 2255, Jan. 14, 1871, pag. 58. — Ib. No 2257, Jan. 28, 1871, *pag. 122 a reply* by W. F. Tiffin.

Daniel, P. A. Notes and conjectural Emendations of certain doubtful Passages in Shakespeare's Plays. 8vo. min. London, R. Hardwicke, 1870. Pp. VIII—94.

The Tempest. Act I, sc. 2. This *blew ey'd* hag. Ib. Ariel's song Come unto these yellow sands. Ib. And *him* he plaid it for. Ib. What is't a Spirit? Act II, sc. 1, *In yours*, and my discharge. Ib. And how *do's your content tender* &c. Act II, sc. 2, Come, swear to that, &c. Act III, Sc. 1, Most *busie lest*. Act III, Sc. 2, Trin. The sound is going away, &c. Act III, sc. 3, Now I *will* believe. Ib. Each putter *out of five for one*. Ib. Now gins to bite *the* spirits. Act IV, sc. 1, Hast *strangely* stood. Act V, sc. 1, The rarer *action* is in *vertue*. Ib. *Weake Masters* though ye be.

Two Gentlemen of Verona. Act II, sc. 1. My Gloves are *on* . . . for this is but *one*. Ib. . . . cannot see to put on your *hose*. Act III, sc. 1. . . . to flie *his* deadly doome. Act IV, sc. 4. She dreams on *him* that *has* forgot. Act V, sc. 4. . . . unfrequented *woods*. Ib. How like a dream is this. Ib. . . . thou didst them *rend* thy faith, &c.

The Merry Wives of Windsor. Act I, sc. 4. You shall have *An*-fooles head.

Measure for Measure. Act I, sc. 1. Then no more remaines, &c. Act II, sc. 2. . . . prayers from *preserved soules*. Act III, sc. 1. Thinke you I *can* . . . *From* flowrie tendernesse.

Much Ado about Nothing. Act II, sc. 3 . . . till all graces be *one* woman. Act IV, sc. 1. Being that I *flow* in greefe. Act V, sc. 2. I will live in thy *heart* &c.

Love's Labour's Lost. Act I, sc. 1. With all *these* living in Philosophie. Ib. I am the *last* that will last keep his oath. Act III, sc. 1 . . . in *thee male* sir. Act IV, sc. 2. *Nath.* But Damosella virgin &c. Act IV, sc. 3. The night *of* dew. Ib. . . . that painting *usurping haire*. Ib. When the suspicious *head* of theft. Ib. Loves tongue proves *dainty*. Ib. . . . *the* voyce of all the *Gods make* heaven drowsie. Act V, sc. 1. *Alone*, we will employ thee. Act V, sc. 2. So shall we stay *mocking entended* game. Ib. And what to me my love, &c.

Midsummer Night's Dream. Act II, sc. 1. . . . shall *behold the night*. Ib. None but your *beauty*. Ib. So he *dissolu'd*. Act I, sc. 2. . . . a *lover is* more condoling. Act II, sc. 1. . . . some dew drops *here*. Act II, sc. 2. *Sleepe* his seate on thy eye-lid. Act III, sc. 2. But hast thou yet *lacht*. Act IV, sc. 1. Then my Queene in *silence sad*. Act V, sc. 1. No, my noble Lord, &c. Ib. *A Lion fell, nor* else no Lions *dam*.

Merchant of Venice. Act II, sc. 9. How much low *pleasantry* would then be *gleaned*. Act III, sc. 2. There may as well be *amitie* and *life*. Ib. Is sum of nothing: *which to terme in grosse*. Ib. I would you had won the *fleece*.

As you like it. Act II, sc. 2. That can therein *taxe* any private party. Ib. If that you *were* the good Sir Rowlands son. Act IV, sc. 1. . . . December when *they* wed. Act V, sc. 4. . . . beare your body more *seeming* Audry.

Taming of the Shrew. Act I, sc. 2. Take your paper too &c. Act III, sc. 2. But after *many ceremonies*. Act IV, sc. 2. And so to *Tripolie*.

All's Well that Ends Well. Act I, sc. 1. Be *checkt* for silence, &c. Act II, sc. 3 . . . for thou hast *to pull at a smacke*. Ib. . . . that I may say *in the default*. Act III, sc. 4 . . . *and* sorrow *bids* me speake. Act III, sc. 6 . . . but when you find him *out*. Act IV, sc. 3 . . . for he is *dieted* to his houre. Act V, sc. 3. And *is* by me with childe &c.

Twelfth Night; or, What you Will. Act I, sc. 1. . . . Nought enters *there*. Ib. *A brothers dead love*. Act I, sc. 4 . . . *yet a barrefull strife*. Act I, sc. 5 . . . such a one I *was this present*. Act II, sc. 5 . . . or play with my *some* rich Jewell. Ib. . . . *deero* my sweet. Act V, sc. 1. Still so cruel? Ib. . . . *and a passy measures panyn*.

Winter's Tale. Act I, sc. 2. . . . Were my Wives *Liver* Infected (*as her life*) Act II, sc. 3. . . . make *her good so*. Act III, sc. 2. As I weigh *Griefe*. Act III,

sc. 1. More *then Mistresse of.* Act III, sc. 3. So fill'd, and so *becomming* Act IV, sc. 4. . . . *sworn* I think, to shew myself a *glass.* Ib. As little *skill.* Ib. Nothing she does, *or* seemes *but* smacks. Ib. . . . with stamped coin, *not* stabbing steel. Ib. . . . *and* though authority.

King John Act V, Sc. 6. . . . thou and *endless* night.

K. Richard II. Act II, sc. 2. But what it is, &c. Ib. And the rest of the revolted *faction.* Act II, sc. 3. My answer is to Lancaster. Ib. *Nor* friends, *nor* foes. Act III, sc. 3. *For taking so* the head. Act IV, sc. 1. Lest *Child,* Childs Children. Act V, sc. 3 And rob our *Watch,* &c.

K. Henry IV, Part I. Act I, sc. 2. . . . let not us that are Squires of the *night's body.* Act I, sc. 2. With many Holiday and Lady *terms.* Act V, sc. 1. . . . in *ungentle* steel.

K. Henry IV, Part II. Act I, sc. 1. *And he does sin.* Ib. . . . *and do speak the the truth.* Act II, sc. 2. . . . and make him eat it. Act II, sc. 4. . . . little *tidy* Bartholomew Bore-pigge. Act IV, sc. 2. . . . th' *imagine* voice of heaven. Act V, sc. 2. I then did use the *Person,* &c.

K. Henry V. Act I, sc. 2. . . . who *will* make roade upon us. Ib. We never valued, etc. Act III, sc. 3. . . . proud *of* destruction. Act III, sc. 7 (referring to the 'Dauphin' not occurring in the *dramatis personae*) Act V, sc. 1. . . . which you *and* yourself.

K. Henry VI, Part II. Act I, sc. 4 . . . *we watched you at an inch.* Act III, sc. 3 . . . *this* black despair.

K. Henry VI, Part III. Act II, sc. 5. . . . *then, another best.*

K. Richard III. Act I, sc. 2. . . . King Henry's *Coarse.* Act IV, sc. 4. . . . dear God I *pray.*

K. Henry VIII. Prologue . . . with the general throng, and *sweat.* Act II, sc. 4. Sir, I *am* about to weep. Act III, sc. 2. *Castles,* and *whatsoever.* Act V, sc. 1. *Whitout indurance further.* Act V, sc. 4. . . . *loose shot, delivered.*

Troilus and Cressida. Act I, sc. 1. . . . the *wild* and wandring flood. Ib. . . . and this *sailing Pandar.* Act I, sc. 3. . . . *and* the hand of Greece. Ib. . . . *Lord* of imbecility. Ib. *Send* thy brass voice. Act III, sc. 1. . . . *love's invisible soul.* Act III, sc. 3. . . . *a gate* of steel. Ib. . . . *not in this* tune. Ib . . . *but I am sure* none. Act IV, sc. 4. . . . on their *changeful* potencie. Act V, sc. 8. *Pleased* with this dainty.

Coriolanus. Act I, sc. 9. Let him be made an Overture, &c. Act I, sc. 10 *Embarquements* all of Fury. Act II, sc. 2. . . . rewards his deeds, &c. Act III, sc. 1. For *the* mutable, &c. Act III, sc. 2. I have a heart *as little apt* as yours. Act III, sc. 3. . . . and to *have* his *worth of* contradiction. Act IV, sc. 1. Will *or* exceed the common, *or* be bought. Act IV, sc. 5. Know thou first, &c. Ib. . . . and *revel* all with him. Act IV, sc. But he has a merit, &c. Act V, sc. 1. . . . *to leave* unburnt. Ib. What he would do, &c. Act V, sc. 3. That's *curdied* by the frost.

Titus Andronicus. Act III, sc. 1. . . . in these *things* . . . between thy *teeth.* Act IV, sc. 2 . . . old *Lad,* I am &c.

Romeo and Juliet. Act I, sc. 1. . . . Neighbour-stained *steel.* Ib. . . . who *is that* you love? Act I, sc. 3. Shake *quoth* the Dove-house. Act II, sc 1. . . . Romeo, Humours &c. Act II, sc. 2. Bondage is *hoarse.* Act III, sc. 2. *Beautiful* tyrant. Act III, sc. 3. . . . from the *valour* of a man. Act III, sc. 5. Is she *not* down so late.

Timon of Athens. Act I, sc. 1. . . . live *in fortunes.* Act II, sc. 2. . . . to a *wasteful cocke.* Act III, sc. 1. . . . that part *of* Nature. Act III, sc. 6 . . . *vapours* and Minute Jackes. Act IV, sc. 3. And let his *very* breath. Ib. That lyes on *Dians* lap. Act V, sc. 4. *Then hew too't.*

Julius Caesar. Act I, sc. 2. . . . whose *bend* does awe.

Macbeth. Act I, sc. 2. ... with self-*comparisons*. Act I, sc. 7. Not *bear* the knife. Ib. ... the horrid deed in every *eye*. Act II, sc. 1 ... to *defect, Which else* should free. Act III, sc. 4. Blood has been shed, &c. Act IV, sc. 2. Each way, *and move*. Act V, sc. 3. . . . or *diseate* me now. Act V, sc. 7. But *swords* I smile at. Act V, sc. 8. We'l have thee, as our rarer Monsters, &c. Ib. The which no sooner, &c.

Hamlet. Act I, Sc. 4. ... *the dram of eale*, etc. Act I, sc. 5 ... in the *blossoms of my sin*. Act II, sc. 2 . . . and *Aunt Mother* are deceived. Act III, sc. 1. Take *these* again. Act III, sc. 4. Forgive me this, &c. Act IV, sc. 7. Convert his *gyves to graces*. Act V, sc. 2. Methinks it is very soultry, &c.

K. Lear. Act I, sc. 1. ... if on the *tenth day* following.

Othello. Act I, sc. 3. Nor to comply with heat, &c. Act II, sc. 1. The ship is here put in, &c. Ib. . . . I will *give* thee in thine own courtship. Act II, sc. 3. What in a town of war. Act III, sc. 4. For *here's* a yong. Act IV, sc. 1. Why, sweet Othello? Act IV, sc. 2. And you shall be satisfied.

Antony and Cleopatra. Act I, sc. 2. ... hear that prayer of *the* people. Act I, sc. 4. . . . 'tis to be chid, &c. Act II, sc. 1. ... I cannot *hope*. Act II, sc. 2. And, breathless, *power* breathe forth. Act II, sc. 6. For this is from the *present*. Act II, sc. 7. The holding every man shall *beat* as loud. Act III, sc. 13. Go on, right royal, &c. Ib. Now he'll *outstare* the lightning. Act IV, sc. 8. *Make mingle* with our ratling tambourines. Act V, sc. 1. A greater crack, &c. Ib. And strange it is &c. Act V, sc. 2 *Not* petty things admitted.

Cymbeline. Act I, sc. 1. I never do him wrong, &c. Act I, sc 5. *And* enemy to my son. Ib. Think what a chance thou *changest* on. Act I, sc. 6. *Fiering* it only here. Act II, sc 4. Now *mingled* with their courages. Act II, sc. 5. All faults that *name*. Act III, sc. 1. *The sides* o' th' World. Ib. All *the remain*. Act III, sc. 2. ... would *even* renew me with your eyes. Act III, sc. 4. To see me first, as I *have* now. Ib. So thou, Posthumus, &c. Ib. Our Britain seems as *of it*. Ib. ... Would you in their *serving*. Act III, sc. 5. Madam, all joy, &c. Ib. 'Tis *not* sleepy business. Act IV, sc. 2. *To come* alone. Ib. ... to gain *his* colour. Act V, sc. 3. A *leg* of Rome. Act V, sc. 4. If you will *take* this audit, take *this* life.

Pericles. Act I, sc. 1. Could never be her *mild* companion. Ib. For death like dragons, &c. Act I, sc. 2. Why should this change of thoughts, &c. Act I, sc. 3. ... threatens life *or* death. Act II, sc. 3. ... but *kill'd, are* wondred at. Act III (Gower). What's *dumb* in shew. Act IV (Gower) . . . but alack, That monster envy, &c. Act IV (Gower). Or when she would with sharp needle, &c. Act IV, sc. 1. I never kill'd a mouse, &c. Act IV, sc. 4. Old Hellicanus goes along, &c. Act IV, sc. 6 ... *some more*, be sage.

Supposed Shakespearian Discovery (of a copy of North's Plutarch said to have been in the possession of Shakespeare, presented lately to the Greenock Library) by Mr. Allan Park Paton, Librarian of the Greenock Library. Across the head of the title-page is written the motto '*Vive ut Vivas*', the initials '*W. S.*' and the prize of the book '*Pretiu* — 18[s]'.

The Globe No. 22550, Nov. 8, 1870. (From the Greenock Advertiser.) — See also Notes & Qu. 1870, No. 150, Novemb. 12, p. 429.

Donaldson, Walter (Comedian). Theatrical Portraits; or, the Days of Shakspeare, Betterton, Garrick, and Kemble. Never before printed. London, Varnham & Co. 1871.

„— Never before printed, — a queer assurance in its way. It would have been better had it never been written. Truly, nothing like it ever was printed before.“ — Athenaeum, April 1, 1871.

E., G. As You Like It '*Here shall he see no enemy*' etc.

Notes & Qu. 1870, No. 133, p. 42.

Ellis, Alex. J. On Early English Pronunciation with especial reference to Shakespeare and Chaucer, etc. Part. III. Illustrations of the Pronunciation of the XIVth and XVIth. Centuries. Chaucer, Gower, Wycliffe, Spenser, Shakspere, Salesbury, Barcley, Hart, Bullokar, G Pronouncing Vocabulary. 8vo. London, Asher & Co. 1871. Pp. XX 633—996.

Elze, K. Criticism on Merchant of Venice.

Notes & Qu. 1871, No. 164, Feb. 18, p. 142. Ib. No. 169, March 25, p. 271, by W. H.

Elze, K. Two Passages in Timon of Athens. (Act IV, Sc. 3, Arrangement of the Scene. Ib. Your greatest want is, you want *much of meat.*)

Notes & Qu. 1870, No. 130, June 25, p. 594. — Ib. No. 133, July 16, p. 4, a reply by A. H. — Ib. No. 138, Aug. 20, p. 164, by I. Beale. — Ib. No. 14, Sept. 24, p. 259, a reply to Mr. Beale by A. H. — Ib. No. 147, Oct. 22, p. 35, a reply to A. H. by Mr. Beale. — Ib. No. 151, Nov. 19, p. 445, a reply to Mr. Beale by A. H.

Field, Kate. Fechter as Hamlet.

Atlantic Monthly (Boston) 1870, November.

Fitzhopkins. Plates to Bell's 'Shakspere'.

Notes & Qu. 1870, No. 151, Novemb. 19, p. 432.

Furness, Horace Howard. The Cambridge Shakspeare.

Athenaeum No. 2212, March 19, 1870, p. 388. — See also Ibid. Jan. 29. — Ib. No. 2214, April 2, p. 452: „The Cambridge Shakespeare" by W. Aldis Wright.

Furness, Horace Howard. A new Variorum Shakespeare.

Notes & Qu. 1870, No. 108, Jan. 22, p. 109.

Halliwell, J. O. Shakespeariana: a List of Works illustrative of the Life and Writings of Shakespeare, the History of Stratford-on-Avon, and the Rise and Progress of the Early English Drama. Printed for very limited and private Circulation, 1850 — 1867. 8vo. London. Pp. 69.

Halliwell, J. O. Shakespeare's Henry the Fourth. (Capell's copy of the third Quarto, 1604).

Notes & Qu. 1870, No. 122, April 30, p. 422. Ib. No. 123, May 7, p. 454, a reply by Mr. William Aldis Wright.

Halliwell, J. O. (Discovery of a series of documents, revealing the long-hidden mystery of the story of the establishments of the Globe and Blackfriars theatres.)

Athenaeum, No. 2233, Aug. 13, 1870, p. 212. — Ib. No. 2239, Sept. 24, 1870, p. 398.

Hamlet.

Southern Review (American), April 1870.

Hart, J. M. Shakespeare in Germany of To-Day.

Putnam's Monthly Magazine (New-York) 1870, October.

Helsby, T. Shakespeare and Arden.

Notes & Qu. 1871, No. 163, Feb. 11, p. 118.

Inglèby, C. Mansfield. On some traces of the Authorship of the Works attributed to Shakespeare. (Read January 22, 1868. — Referring to The first Part of the Contention, etc. 1594, and The true Tragedy of Richard, Duke of Yorke, 1595, the Prototypes of Shakespeare's K. Henry VI, Parts II and III.)

Transactions of the Roy. Society of Literature, Second Series, vol. IX, part 2, p. 271—302.

Ireland's Shakespeare Forgeries.

Books and Authors: Curious Facts and Characteristic Sketches. 12mo. Edinburgh, W. P. Nimmo (1870), p. 33—36.

Jewitt (Llewellyn). The Shakspere-Museum at Stratford-on-Avon. (Illustrated.)

The Art-Journal (London) 1871, February, p 57—59.

Johnson, Sam. Lives of the most eminent English Poets. With critical observations on their works. To which are added „The Preface to Shakspeare" and the Review of the "Origin af Evil". With a sketch of the author's life by Sir W. Scott. 8vo. London, A. J. Crocker, 1871. Pp. XIV—549.

Ben Jonson's Quarrel with Shakespeare.

North British Review No. 104, for July 1870.

Mayer, S. R. Townshend. Shakspere's Death.

Notes & Qu. 1871, No. 160, Jan. 21, p. 54.

Meredith, E. A. Note on some emendation (not hitherto suggested) in the Text of Shakespeare, with a new explanation of an old passage.

Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec, New Series, Vol. I, part 1. (1870?)

Mottoes and Aphorisms from Shakspeare. Arranged alphabetically, with a copious index of words and ideas. 16mo. Philadelphia, Lippincott & Co. 1870. Pp. III—245.

Müller, Max. Shakespeare. (Speech delivered at Stratford-on-Avon on the 23rd of April 1864, the Tercentenary of Shakespeare's birth.)

Chips from a German Workshop. By Max Müller. Vol. III. 8vo. London, Longmans, 1870. Pag. 224—226.

Nichols, John Gough. Shakespeare and Arden.

Notes & Qu. 1871, No. 165, Feb. 25, p. 170.

Nicholson, B. The Merry Wives of Windsor, Act II, Sc. 3. *Cried game.*

Notes & Qu. 1870, No. 127, June 4, p. 529 (S. Jahrbuch V, p. 386).

P., C. K. Rough Notes on Coleridge's Lectures.

Notes & Qu. 1870, No. 118, April 2, p. 335.

Piggott, jun., John. Shakespeare at the Leicester Guildhall (referring to a statement that Shakespeare acted there.)

Notes & Qu. 1870, No. 139, Aug. 27, p. 175.

Richard the Second, an unknown early drama, composed probabl previously to the appearance of Shakespeare's play — only a fe copies printed, ed. by J. O. Halliwell, from Ms. Egerton 193 Brit. Museum.

See Athenaeum April 1, 1871, p. 401.

Ruggles, Henry J. The Method of Shakspeare as an Artist, deduc from an Analysis of his leading Tragedies and Comedies. (Twelfth Night, Hamlet, Macbeth). 12mo. New York, Hurd & Houghton, 1870. Pp. XVIII—298.

Shakespeare's Globe Playhouse and our Gaffs.

The Builder, 1870, Oct. 1, pag. 780.

Shakespeare's Pall-Bearer.

Pall Mall Gazette, July 13, 1870. Signed Anglo-Colonus. Reprinted in Notes & Qu. 1870, No. 134, July 23, p. 70.

The First Folio of Shakespeare. (Could any part or play be bought separately?)

Notes & Qu. 1870, No. 125, May 21, p. 490. — Ib. No. 127, June 4, p. 542. — Ib. No. 131, July 2, p. 11, by B. Nicholson.

The Shakespeare Folios (their prices).

Notes & Qu. 1870, No. 116, March 19, p. 307.

Shys at Shakspeare; a Series of twenty Etchings, designed by J. P. & T. C. P. Philadelphia 1869.

Skeat, W. W. Abbott's Grammar of Shakespeare.

Academy No. XVII, February 1871.

Smith, C. Roach. The Rural Life of Shakespeare as illustrated by his Works. 8vo. London, J. R. Smith, 1870.

Standfast, W. G. Pictorial Memories of Shakspere, illustrated by the author.

Bow Bells (London) 1870, July, August.

T., H. Was Shakespeare a Lawyer? Being a selection of passages from „Measure for Measure" and „All's Well that ends Well": Which point to the conclusion that their author must have been a Practical Lawyer; and in which many Obscurities are made clear, and some apparent Corruptions in the Text are attempted to be restored by an application of a Knowledge of English Law. 8vo. London, Longmans, 1871. Pp. (IV)—41.

Wadley, T. P. Surnames mentioned in Shakespeare's Plays.

Notes & Qu. 1870, No. 147, Oct. 22, p. 342.

Wetherell. A new Reading in Macbeth, Act V, sc. 3: *disseat.*

Athenaeum, No. 2226, June 25, 1870, pag. 846.

White, Richard Grant. The case of Hamlet the Younger.

Galaxy (New York) April 1870.

Winnington, Thom. E. Epitaph on Sir Thomas Stanley by Shakespeare.

Notes & Qu. 1871, No. 166, March 4, p. 190.

Wise, George. The Autograph of William Shakespeare. With Facsimiles of the five authenticated autographs. 1870. (American.)

Wood, W. Dyson. Hamlet, from a Psychological Point of View. 8vo. London, Longman & Co., 1871.

Selected Tales from Shakespeare, translated into Gujerati, by Runchodebhāi Ooderám, Chotálál Savekrám, and Manibhái Jushbái. 8vo. Ahmedabad 1867. 3 leaves and pp. 244.

II. DEUTSCHLAND.

a. Texte.

Werke. (Original-Text mit deutschen Einleitungen und Noten). Herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. Neue Ausgabe. II. Band, Lief. 1—7. 8vo. Elberfeld, R. L. Friderichs, 1870—71.

Dramen. No. 30, 31. 16mo. Leipzig, Reclam, 1870.

No. 30. Maass für Maass. Lustspiel in 5 Akten. Uebersetzt von Heinr. Döring. Pp. 87.

No. 31. Cymbeline. Schauspiel in 5 Akten. Uebersetzt von Karl Simrock. Pp. 108.

Bilden No. 196 und 225 der 'Universalbibliothek'.

Dramatische Werke, nach der Uebersetzung von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Neunter und zehnter Band. 8vo. Berlin, Georg Reimer, 1870. Pp. 421. 441.

Inhalt: Neunter Band. Die lustigen Weiber von Windsor. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert von A. Schmidt. — Das Wintermährchen. Uebersetzt von L. Tieck. Bearb. etc. von A. Schmidt. — Titus Andronicus. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von W. A. B. Hertzberg.

Zehnter Band: Antonius und Cleopatra. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert von A. Schmidt. — Maass für Maass. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet etc. v. A. Schmidt. — Timon v. Athen. Uebersetzt v. L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert v. K. Elze.

Dramatische Werke. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Ferd. Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, Hermann Kurz, Adolf Wilbrandt u. a. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nicolaus Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Friedr. Bodenstedt. Bdchn. 26—29. 8vo. Leipzig, Brockhaus, 1870.

Bdchn. 26. Verlorene Liebesmüh. Uebersetzt von Otto Gildemeister. Pp. VII—122.

— 27. Zähmung einer Widerspenstigen. Uebersetzt von Georg Herwegh. Pp. XIV—140.

— 28. Der Sturm. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt. Pp. VIII—90.

— 29. Die Komödie der Irrungen. Uebersetzt von Georg Herwegh. Pp. XI—78.

Jahrbuch Bd. V, p. 391 zu verbessern: No. 22. Titus Andronicus. No. 23. Was ihr wollt. No. 24. Die beiden Veroneser. No. 25. Hamlet.

Coriolan. Deutsch von Heinrich Viehoff. Pp. 155.

König Heinrich der Vierte. Erster und zweiter Theil. Deutsch von Heinrich Viehoff. Pp. 124 & 136.

König Heinrich der Fünfte. Deutsch von Heinrich Viehoff. Pp. 130.

Ende gut alles gut. Deutsch von Karl Simrock. Pp. 120.

Troilus und Cressida. Deutsch von Karl Simrock. Pp. 144.

Die obigen 6 Stücke bilden Lieff. 110, 114, 115, 118, 126, 127 der „Bibliothek Ausländischer Klassiker". 8vo. Hildburghausen, Bibliogr. Institut 1870.

Dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser. Bd. I—IV. Kl. 8vo. Berlin, A. Asher & Co. (Dessau, Druck der H. Heybruch'schen Hofbuchdruckerei) 1870.

Inhalt: Erster Band: Grundsätze für die Bühnenbearbeitung. (Mit Separattitel.) Pp. LII. — König Richard der Dritte. pp. 152.

Zweiter Band: Wie es euch gefällt. Pp. 96. — Composition der Gesänge des zweiten Actes von Ed. Thiele, Herz. Anh. Hof-Kapellmeister. Pp. 16.

Dritter Band: Hamlet, Prinz von Dänemark. Pp. 192.

Vierter Band: König Heinrich der Sechste. Pp. 144.

Jedes Stück hat einen Separattitel. Der Bearbeitung liegt der Schlegel-Tieck'sche Text zu Grunde. Einem jeden Stück geht eine „Einleitung" voran.

Antony and Cleopatra. Erklärt von K. Blumhof. 8vo. Celle, Schulze'sche Buchhandlung, 1870.

Hamlet. Englisch und Deutsch. Text von 1603 und 1604. Quellen. Varianten. Noten. Excurse. Commentar. Literatur. Glossar. Herausgeg. von Max Moltke. Zweites Heft. (Pag. 41—64). gr. 8vo. Leipzig, Shakespear-Verlag, 1870.

The Tragedy of King Richard II. With a memoir of the author, an introduction, explanatory notes, and appendixes comprising a prosody of Shakspeare, and extracts from Holinshed's chronicle. By F. H. Ahn. 8vo. Trier, Groppe, 1870. Pp. VII—168.

Collection of British and American Standard Authors, ed. by F. H. Ahn. Part. III.

Sonette. Deutsch von Benno Tschischwitz. 12mo. Halle, G. Emil Barthel, 1870. Pp. XVIII—156.

b. Shakespeariana.

Asher, D. King Henry IV, Part I. Act I, Sc. 1. Ten thousand ld Scots, two-and-twenty knights, *Balk'd* in their own blood.

Shakespear-Museum I, No. 1, p. 14.

Asher, D. Eine Glosse zur Shakespear-Sprache. (Ueber die ›deutung von „owing" nach Abbott's Shakespearian Grammar.

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 46.

Bauèrnfeld, Eduard von. Shakespear. Fin Gedicht als Einleitung ır Biographie.

Shakespear-Museum I, No. 5, p. 65—68. (Aus „Supplemente zu Wilh. Shakespeare's sämmtl. dramatischen Werken". 1. Bdchn. Wien, Lohinger, 1827).

Die Shakespearehaltigen Bibliotheken Deutschlands. 1) Shakespear- iteratur auf der Stadtbibliothek zu Leipzig. 2) — auf der K. öffent- :hen Bibliothek zu Dresden.

Shakespear-Museum I, No 1, p. 12. No. 3, p. 41—43. No. 4, p. 59—61.

Börne, Ludw. (Bemerkung über Shakespeare.)

Shakespear-Museum I, No. 4, p. 50.

Carrière, Moriz. Das Englische Schauspiel. Die Volksbühne. ıakespeare.

Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Von M. Carrière. Vierter Band. Leipzig, Brockhaus, 1871. Pag. 434—528.

Delius, N. Die Prosa in Shakespeare's Dramen.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 227.

Ebrard, A. Das Verhältniss Shakespeare's zum Christenthum. ›rtrag, vor gemischtem Publikum gehalten und auf Verlangen dem ·uck übergeben. 8vo. Erlangen, Deichert, 1870, Pp. 31.

(Elze, K.) Rev. Alexander Dyce.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 333.

(Elze, K.) Bericht über die Generalversammlung (der Deutschen ıakespeare-Gesellschaft) zu Weimar, 23. April 1869.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 5.

Elze, K. Die Schreibung des Namens Shakespeare.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 325.

Elze, K. Noch ein Shakespeare-Bild (im Gothischen Hause zu örlitz).

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 373.

Elze, Th. Der „Rialto" bei Shakespeare.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 366.

v. Friesen, H. Wie soll man Shakespeare spielen? Ein Fragment.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 154.

v. Friesen, H. Zu Hamlet V, 2 *„Rapier and Dagger"*.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 365.

FRITSCHE. Fin Shakespear-Portrait in Königsberg.

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 31.

GEIBEL, EMANUEL. (Gedicht auf Shakespeare.)

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 1.

GERICKE, R. Eine Shakespeare-Frage. (Ueber das Citiren nach verschiedenen Ausgaben. Es wird die „Globe-edition" empfohlen.)

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 43—46. (Stellenweise veränderter Abdruck aus Allgem. Zeitung No. 196, 14. Juli 1868.)

GOETHE. Shakespeare und kein Ende.

Shakespear-Museum I, No. 1, p. 6.

GRIMM, RUDOLF. Zur dritten Säcularfeier der Geburt Shakespeare s. (Gedicht.)

Kleine Münze. Gedichte von Rud. Grimm. 16mo. Potsdam, R. Cabos, 1870. Pag. 21.

HARBERTS, H. (Sonett auf Shakespeare).

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 33. — Aus 'Wilde Ranken' von H. Harberts.

HENSE, C. C. Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare. I.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 107.

HERDER's Shakespear-Uebersetzungen.

Shakespear-Museum I, No. 5, p. 75—80.

HOFFINGER, JOSEFA VON. Ethische Momente in Macbeth und Hamlet. — Ethische Momente in Lear. — Der Mohr und der Jude. — Heinrich VIII. — Shakespeare der Dichter der göttlichen Weltordnung. — Shakespeare und das Germanenthum. — Shakespeare und Th. Vischer. — Shakespeare protestantisch oder katholisch? — Shakespeare und Calderon.

Licht- und Tonwellen. Ein Buch der Frauen und der Dichter. Aus dem Nachlass der Josefa von Hoffinger. Herausg. v. Dr. Joh. v. Hoffinger. 8vo. Wien, Aug. Prandel, 1870.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Karl Elze. Fünfter Jahrgang. 8vo. Berlin, A. Asher & Co. 1870. Pp. IV—401.

JONSON, BEN. To the memory of my beloved, the author, Master William Shakespeare, and what he hath left us. Deutsch von Friedr. Bodenstedt.

Shakespear-Museum I, No. 4, p. 49—50.

KALISCH, M. M. (Gedicht auf Shakespeare.)

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 33. Aus „Leben und Kunst". Gedichte von M. M. Kalisch.

KOMET, L. (pseudonym?) Epistel von der Shakespeare'schen Muse Fürtrefflichkeit und Eigenschaften. (Frei nach dem Bibeldeutschen des Dr. Martin Luther I. Cor. Cap. 13, Vers 1—13) von L. Komet, Shakespear-Spürer.

Shakespear-Museum I, No. 4, p. 62.

KURZ, HERMANN. Zu Titus Andronicus.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 82.

König Lear als Speisekarte.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 373.

LÜDERS, FERD. Prolog und Epilog bei Shakespeare.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 274.

MEISSNER, JOH. Aphorismen über Shakespeare's Sturm.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 183.

MODLINGER (in Lemberg). Anmerkung zu „Hamlet" I. 5. Will sate itself in a *celestial bed.*
Shakespear-Museum I, No. 4, p. 64.

MOLTKE, MAX. Coriolanus, Act IV, Sc. 5. (Die drei Diener des Aufidius).
Shakespear-Museum I, No. 2, p. 29—30.

MOLTKE, MAX. Ein königlicher Shakespeare-Kämpe (Gedicht — Hamlet in Leipzig — Doubtful Plays of Shakespear. — Anachronismen auf Kosten Shakespear's.
Shakespeare-Museum I, No. 1, p. 15—16.

MOLTKE, MAX. Pole-axe oder Polacks. Ob Streitaxt oder Polacken. Ein Excurs über Hamlet A. I, Sc. 1.
Shakespear-Museum I, No. 2, p. 23—25. No. 3, p. 37—41. No. 4, p. 56—59. (Aus „Hamlet" Englisch und Deutsch von Max Moltke.)

OEHLMANN, WILH. Shakespeare's Werth für unsere nationale Literatur.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 148.

OECHELHÄUSER, WILH. König Heinrich VI. In Ein Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges V, p. 292.

OECHELHÄUSER, WILH. Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums auf der deutschen Bühne.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 310.

PAPST, J. Die Shakespeare-Feier. Nachspiel zu „Wie es euch gefällt". 8vo. Dresden 1864.

PERGER, A. VON. Die Flora William Shakespeare's. Gesammelt von A. Ritter von Perger. Vortrag gehalten am 26. November (1869).
Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien. Zehnter Band. Jahrg. 1869/70. Redigirt von G. R. von Frauenfeld. 12mo. Wien, im Selbstverl. d. Vereins, 1870. Pag. 25—46.

PICHLER, ADOLF. (Gedicht auf Shakespeare.)
Shakespear-Museum I, No. 2, p. 1.

RAHEL Varnhagen v. Ense (Bemerkung über Shakespeare).
Shakespear-Museum I, No. 3, p. 34.

RANKE, LEOPOLD. (Ueber Shakespeare.)
Shakespear-Museum I, No. 1, p. 2. Aus Leop. Ranke's „Englische Geschichte", Buch 4, Cap. 6.

Romeo und Julie. Tragödie nach Shakespeare von Oswald Marbach. Mit Vorbehalt der theatralischen Aufführung. 8vo. Leipzig. (Selbstverlag des Verfassers?) 1866.

SCHERR, JOH. (Ueber Shakespeare.)

Shakespear-Museum I, No. 1, pag. 4. Aus Joh. Scherr's „Allgem. Geschichte der Literatur" Bd. II.

SCHILLER. Shakespeare's Schatten (Gedicht). — Homer und Shakespeare. (Aus „Ueber naive und sentimentale Dichtung".)

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 18.

SCHMITZ, L. Zu Hamlet I, 2. („He was a man, take him for all in all".)

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 364.

Shakespeare für Taubstumme bearbeitet.

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 48. (Aus „Morning Post" — über eine Vorstellung von Henry V. für Taubstumme in Manchester.)

Shakespeariana aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 19—22.

Shakespeare-Galerie. Charaktere und Scenen aus Shakespeare's Dramen. Gezeichnet von Max Adamo, Heinr. Hofmann, Hanns Makart, Friedr. Pecht, Fritz Schwörer u. A. Sechsunddreissig Blätter in Stahlstich. Gestochen v. Bankel, Goldberg, Raab, Schultheiss u. a. mit erläut. Text von Friedr. Pecht. Erste Lieferung: Heinrich VIII. Gez. von Pecht, gest. von Raab. — Die lustigen Weiber von Windsor. Gez. von Makart, gest. von Goldberg. — Der Kaufmann von Venedig. Gez. von Hofmann, gest. v. Goldberg. Roy. 8vo. Leipzig. Brockhaus, 1870. 3 Bll. Kupferst. u. 12 pp. Text zu einem jeden. — Prospect pp. 4.

Shakespear-Museum. Zeitschrift für Geschichte und Pflege des Shakespear-Studiums und Shakespear-Cultus. Organ für Frage und Antwort, für Rede und Gegenrede in Shakespear-Sachen. Ein literarisch-dramaturgisches Erörterungs- und Verständigungsblatt für Shakespear-Forscher und Shakespear-Freunde. Herausgeg. von Max Moltke. Bd. I, No. 1—5. gr. 8vo. Leipzig, Shakespeare-Verlag, 1870.

SIMROCK, KARL. Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen, mit sagengeschichtlichen Nachweisungen. Zweite (vervollständigte und dem heutigen Stande der Forschung angenäherte) Auflage. 2 Thle. kl. 8vo. Bonn, A. Marcus, 1870. Pp. X—372, IV—346.

Inhalt: Erster Theil. I. Zu Romeo und Julie. (Zwei Novellen) nach Luigi da Porta und Bandello. Zur Sagenvergleichung.
II. Zu Hamlet. Die Sage von Amleth, nach Saxo Grammaticus. Zur Sagenvergleichung.
III. Zu Gleiches mit Gleichem. (Novelle) nach Giraldo Cinthio. Zur Sagenvergleichung.
IV. Zu Othello. Der Mohr von Venedig. (Novelle) nach Giraldo Cinthio. Verhältniss zu Sage und Geschichte.
V. Zum Kaufmann von Venedig. (Novelle) nach Giovanni Fiorentino. Die drei Kästchen: 1. Nach den Gesta Romanorum. 2. Nach Boccaccio. — Zur Sagenvergleichung.
VI. Zu Cymbeline. Weibliche Treue, nach Boccaccio. Zur Sagenvergleichung.

VII. Zu den Lustigen Weibern von Windsor. Die Kunst zu lieben, nach Giov. Fiorentino. Die Rache, nach Straparola. Der Ring, nach Straparola. Zur Sagenvergleichung.

VIII. Zu der gezähmten Keiferin. (Novelle) nach Straparola. Zur Sagenvergleichung.

IX. Zu Ende gut Alles gut. Giletta von Narbonne, nach Boccaccio. Zur Sagenvergleichung.

Zweiter Theil. X. Zu Viel Lärmen um Nichts. (Novelle) nach Bandello. Zur Sagenvergleichung.

XI. Zu dem Wintermärchen. Das Märchen von Dorastus und Faunia, nach Robert Greene. Verhältniss des Schauspiels zum Märchen.

XII. u. XIII. Zu den Beiden Veronesern und Was ihr wollt. Felismene, nach Montemayor. Die Zwillingsgeschwister, nach Bandello. Zur Sagenvergleichung.

XIV. Zu Pericles Fürst von Tyrus. — Apollonius Fürst von Tyrus. Nach den Gesta Romanorum und dem Volksbuche. Zur Sagenvergleichung.

XV. Zu König Lear. — (Aus der Chronik des) Holinshed. Der Bastard, nach Sidney's Arcadia. Zur Sagenvergleichung.

XVI. Zu Macbeth. — (Aus der Chronik des) Holinshed. Zur Sagenvergleichung.

XVII. Zu Wie es Euch gefällt. — Rosalinde, nach Thomas Lodge. Zur Literaturgeschichte.

XVIII. u. XIX. Zu Lokrine und Cromwell. — Lokrine, nach Galfred von Monmouth und Holinshed. Cromwell, nach Bandello. Anmerkung (zu beiden). Der Sturm. Walpurgisnachtstraum, etc.

Stark, C. König Lear. Eine psychiatrische Shakspeare-Studie. 16mo. Stuttgart, Lindemann, 1870.

Tieck, Ludw. Briefe über Shakespeare.

Shakespear-Museum I, No. 3, p. 34—37. No. 4, p. 51—56. No. 5, p. 69—75. (Aus „Poetisches Journal, herausg. v. Ludw. Tieck". Erster [einziger] Band. Jena, Frommann, 1800. 8vo.)

Tschischwitz, B. König Richard III. A. I, Sc. 3.

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 31.

Ulrici, H. Jahresbericht für 1868—69. Abgestattet in der Generalversammlung (der D. Shakespeare-Ges.) zu Weimar, am 23. April 1869.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 1.

Viehoff, Heinr. Shakespeare's Juliūs Cæsar.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 6.

Vincke, Gisbert Freih. u. K. Elze. Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 358.

W., E. (in H.) Shakespeare von Gervinus. (Ueber die Schrift: „Das Buch: Shakspere von Gervinus", von Freiherrn v. Friesen.)

Shakespear-Museum I, No. 2, p. 25—29. (Aus Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, No. 61, vom 19. Juli 1869.)

Werner, H. A. Ueber das Dunkel der Hamlet-Tragödie.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 37.

Ein Wort an den deutschen Shakespeare-Verein.

Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1871, No. 16.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1869.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. V, p. 375.

Das über die französischen Erscheinungen vorliegende Material ist zu lückenhaft, um für die diesjährige Bibliographie verwendet werden zu können. — Auch die Bibliographie der übrigen Länder, schon seit länger rückständig, konnte noch nicht in wünschenswerther Vollständigkeit herbeigeschafft werden, und es bleibt dieselbe daher wiederum einem der nächsten Bände des Jahrbuches vorbehalten.

Ich wiederhole hiermit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Angabe der zu ihrer Kenntniss gelangenden Erscheinungen, besonders solcher, welche durch die Art ihres Erscheinens sich der allgemeinen Kenntnissnahme entziehen.

Albert Cohn.

Firma: A. Asher & Co. in Berlin.

Katalog

der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

I. Ausgaben sämmtlicher und einzelner Werke Shakespeare's.

Shakespeare. The First Folio Edition of 1623. Reproduced under the immediate Supervision of H. Staunton by Photolithography. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen.)

The Works of Mr. *W. Shakespear.* By N. Rowe. Vol. I—VII. London 1709—10.

Twenty of the Plays of *Shakespeare,* being the whole Number printed in Quarto . . . publish'd from the Originals by G. Steevens. Vol. I—IV. London 1766.

Mr. *W. Shakespeare,* his Comedies, Histories, and Tragedies. [Ed. by E. Capell.] Vol. I—X. London 1767—68.

The Works of *Shakespear.* [Ed. by Th. Hanmer.] The second Edition. Vol. I—VI. Oxford 1770—71.

The Works of *Shakespeare.* By Mr. Theobald. Vol. I—XII. London 1772.

The Dramatic Works of *Shakespeare;* with Notes by J. Rann. Vol. I—VI. Oxford 1786.

The Plays and Poems of *W. Shakspeare,* with the Corrections and Illustrations of various Commentators [by J. Boswell.] Vol. I—XXI. London 1821.

The Plays of *W. Shakspeare.* Vol. I—XX. London, Jones 1826. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Complete Works of *W. Shakspeare*. Leipzig 1837. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Pictorial Edition of the Works of *Shakspere*. Edited by Ch. Knight. Vol. I—VIII. London o. J.

The Works of *W. Shakespeare*. By J. P. Collier. Vol. I—VIII. London 1842—44.

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Vol. I—VI. London 1857.

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Second Edition. Vol. I—IX. London 1864—67.

The Dramatic Works of *W. Shakespeare*. By S. W. Singer. Vol. I—X. London 1856.

Shakspere's Werke. Herausgegeben und erklärt von N. Delius. Neue Ausgabe. Bd. 1—7. Elberfeld 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Works of *Shakespeare*. Edited by H. Staunton. Vol. I—III. London 1864.

The Works of *W. Shakespeare*. By R. Gr. White. Vol. I—XII. Boston 1865.

The Dramatic Works of *W. Shakspeare*. By W. Hazlitt. Vol. I—IV. London 1865.

The Supplementary Works of *W. Shakspeare*, comprising his Poems and Doubtful Plays. By W. Hazlitt. London 1865.

The Works of *W. Shakespeare*. From the Text of A. Dyce's second Edition. Vol. I—VII. Leipzig, Tauchnitz 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Doubtful Plays of *W. Shakespeare*. Leipzig, Tauchnitz 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Cassell's Illustrated *Shakespeare*. The Plays of Shakespeare. Edited by Ch. and M. C. Clarke. Vol. I—III. London o. J.

Shakspere's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt und erklärt von B. Tschischwitz. Bd. 1. (Hamlet.) Halle 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare's Select Plays. Ed. by J. Hunter. (Richard II. Richard III. Henry VIII. Julius Cæsar. Coriolanus. As You Like It. The Merchant of Venice. The Tempest. Hamlet. Twelfth Night. King Lear. Macbeth. Othello. Antony and Cleopatra.) London 1869—70.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by W. G. Clark and *W. A.* Wright. (The Merchant of Venice. Richard II. Macbeth.) *Oxford 1869.*

All's well, that Ends well. London 1756.

Coriolanus. Edited by F. A. Leo. London and Berlin 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Cymbeline. London 1734.

Cymbeline. [Lacy's Acting Edition.] London 1864. (Geschenk des Herrn Karl Eitner in Weimar.)

Hamlet. London 1758.

Hamlet, and As You Like It. A Specimen of a new Edition of Shakespeare. London 1819.

Hamlet. Met ophelderingen voorzien door S. Susan. Deventer 1849.

Hamlet. Herausgegeben von K. Elze. Leipzig 1857.

Hamlet, 1603; Hamlet, 1604; being exact Reprints of the First and Second Editions... by S. Timmins. London 1859.

Hamlet. Uitgegeven en verklaard door A. C. Loffelt. Utrecht 1867.

Hamlet. Englisch und deutsch. Neu übersetzt und erläutert von M. Moltke. Bogen 1—8. Leipzig 1869—70. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet. Ed. by F. H. Stratmann. London and Krefeld 1869.

King Henry V. London 1759.

King Henry VIII, arranged by Ch. Kean. 6. Ed. London 1855.

King John. London 1754.

Julius Cæsar. London 1751.

Julius Caesar. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

King Lear. Revived, with Alterations, by N. Tate. London 1759.

Macbeth. London 1755.

Macbeth, ed. M. P. Lindo. Arnhem 1853.

Measure for Measure. London 1734.

The Merchant of Venice. London 1755.

Much Ado about Nothing. Photo-lithographed from the matchless Original of 1600 in the Library of the Earl of Ellesmere. London 1864.

Othello. London 1756.

Richard II. By H. G. Robinson. Edinburgh 1867.

Richard III. Alter'd from Shakespear by C. Cibber. London 1757.

Richard III. Revised by J. P. Kemble. London 1818.

Romeo and Julietta. With Alterations, and an additional Scene; by D. Garrick. London 1758.

The Poems of *Shakespeare*. Edited by R. Bell. London o. J.

Venus and Adonis, from the hitherto unknown Edition of 1599; The Passionate Pilgrime, from the first Edition of 1599; Epigrammes, written by Sir J. Davies, and certaine of Ovid's Elegies, translated by Chr. Marlowe. Edited by Ch. Edmonds. London 1870.

Shakespeare's Sonnets, and a Lover's Complaint. Reprinted in the Orthography and Punctuation of the Original Edition of 1609. London 1870.

Shakespeare's Sonnets, reproduced in Facsimile from the Original in the Library of Bridgewater House. London 1862.

The Sonnets of *W. Shakspere,* rearranged and divided into four Parts. With an Introduction etc. London 1859.

II. Uebersetzungen und Bearbeitungen von Werken Shakespeare's.

1) In deutscher Sprache.

Shakespear. Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Bd. 1—8. Zürich 1762—66.

Shakspeare's Schauspiele von J. H. Voss und dessen Söhnen H. Voss und A. Voss. Bd. 1—3. Leipzig 1818—19. 4—9. Stuttgart 1822—29. (Geschenk der Buchhandlung F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ph. Kaufmann. Th. 1—4. Berlin und Stettin 1830—36.

Shakespeare's dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von M. Moltke. Bd. 1—12. Leipzig (1868). (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe von F. Dingelstedt. Bd. 1—3. Berlin 1867.

Shakespeare's Antonius und Cleopatra. Auf Grundlage der Tieck'schen Uebersetzung neu bearbeitet und für die Bühne eingerichtet von F. A. Leo. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. [Nach Shakespeare von F. L. Schröder.] Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg 1777.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. (Hamburgisches Theater. Bd. 3. Hamburg 1778.)

Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von W. Shakespear. Nach Göthes Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegels Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Klingemann. Leipzig und Altenburg 1815.

Shakspeare's Hamlet, für das deutsche Theater bearbeitet von K. J. Schütz. Neue unveränderte Ausgabe. Leipzig 1819.

Hamlet, eine Tragödie von W. Shakespeare. Uebersetzt von J. B. Mannhart. Sulzbach 1830.

Shakspeare's Hamlet, in Deutscher Uebertragung [von F. Jencken]. Hamburg 1834.

Hamlet von W. Shakspeare, übersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Dorpat 1837.

Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet von W. Shakespeare. London 1603. Uebersetzt von A. Ruhe. Inowraclaw 1844.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1857. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Der travestirte Hamlet. Eine Burleske in deutschen Knittelversen mit Arien und Chören von K. L. Gieseke. Wien 1798.

Prinz Hamlet von Dännemark. Marionettenspiel [von J. F. Schink.] Berlin 1799. 2. verb. Aufl. das. 1800.

Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen. Von J. Perinet. Wien 1807.

Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen. Ein Vorbereitungsspiel zur Vorstellung des Hamlets durch Kinder von Schink, aufgeführt im k. k. Kärntnerthor-Theater. Wien 1780.

Der neue Hamlet. In drey Acten. Nebst einem Zwischenspiele Pyramus und Thisbe genannt, in zwey Acten. Von Herrn von Mauvillon. Grätz 1800.

Shakspeare's König Heinrich VIII., übersetzt von Wolf Grafen von Baudissin. Hamburg 1818.

König Heinrich VIII. Schauspiel von Shakespeare. In das Deutsche übertragen von S. H. Spiker. Berlin 1837.

Julius Cäsar oder Die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespear. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet [von W. H. von Dalberg.] Mannheim 1785.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear [von Fr. L. Schröder.] Hamburg 1778.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakspeare. Neu übersetzt, und für die deutsche Bühne frei bearbeitet, von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

Shakespeare's König Lear. Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin. Zwickau 1824.

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Fürs hiesige Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer. Prag 1777.

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Schakespear von H. L. Wagner. Frankfurt a. M. 1779.

Shakespeare's Macbeth. Uebersetzt von S. H. Spiker. Berlin 1826.

Shakspeare's Macbeth, übersetzt von K. Lachmann. Berlin 1829.

Shakspere's Macbeth, übersetzt von A. Jacob. Berlin 1848.

Shakespear's Richard II. Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne von O. v. Gemmingen. Mannheim 1782.

Shakspeare's Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. Uebersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Bd. 1. 2. Riga 1848.

Richard III., ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Weisse [und Schäckespear]. Für die Schuchische Bühne bearbeitet von dem Schauspieler C. Steinberg. Königsberg i. Pr. 1786.

Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear frey fürs deutsche Theater bearbeitet. Leipzig 1796.

Romeo und Julia. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1855. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Der Sturm oder die bezauberte Insel. Ein Schauspiel in zwei Aufzügen nach Shakespear von Schink. Wien 1780.

Shakespeare's Sturm. Deutsch von Fr. Dingelstedt. Hildburghausen 1866. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel von Shakespear. Göttingen 1786.

Die lustigen Weiber von Windsor von *Shakspeare.* Neu und getreu übersetzt. Königsberg 1826.

Gideon von Tromberg. Eine Posse in drey Aufzügen nach [den lustigen Weibern von Windsor von] Shakespear. Von W. H. Brömel. O. O. 1794.

Kunst über alle Künste Ein bös Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's The Taming of the Shrew aus dem Jahre 1672. Neu herausgegeben von R. Köhler. Berlin 1864. (Geschenk des Herausgebers.)

Vier Schauspiele von Shakspeare [Eduard III. Th. Cromwell. Sir John Oldcastle. Der Londoner verlorne Sohn.] Uebersetzt von L. Tieck. Stuttgart und Tübingen 1836.

Shakspeare's Gedichte. Uebersetzt von E. von Bauernfeld und A. Schumacher. Wien 1827.

Shakspeare's sämmtliche Gedichte. Im Versmaasse des Originals übersetzt von E. Wagner. Königsberg 1840.

Shakspeare. Venus und Adonis. Tarquin und Lukrezia. Uebersetzt von J. H. Dambeck. Leipzig 1856. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung von F. Bodenstedt. Berlin 1862. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette. Uebersetzt von H. Freiherrn von Friesen. Dresden 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette, deutsch von B. Tschischwitz. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

2) In holländischer Sprache.

Macbeth, Treurspel van W. Shakespeare, uit het Engelsch, in de voetmaat van het oorspronkelijke, vertaald en opgehelderd door Jurriaan Moulin. Kampen 1835.

3) In friesischer Sprache.

De Keapman fen Venetien in Julius Cesar, twa Toneelstikken fen Willem Shakspeare: uut it Ingelsk foarfrieske trog R. Posthumus. Grinz 1829.

4) In dänischer Sprache.

Hamlet, Prinz af Dannemark. Tragoedie af Shakespear. Oversat af Engelsk. Kiöbenhavn 1777.

En Skiærsommernats Dröm. Lystspil af Shakespeare. Oversat af A. Oehlenschläger. Kiöbenhavn 1816.

5) In französischer Sprache.

Hamlet, Prince de Danemark. Drame en vers en cinq acts et huit parties par MM. A. Dumas et P. Meurice. Représenté pour la première fois, à Paris, le 15. Déc. 1847. (Théâtre contemporain illustré. 18. et 19. Livraison. Paris o. J.)

Shakspeare, Jules César, Tragédie, traduite en vers français, précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2ième éd. Paris 1865.

Roméo et Juliette. Tragédie en cinq actes de Shakspeare, traduite en vers français par M. E. Deschamps. Paris 1863. (Geschenk des Herrn Grafen Wolf von Baudissin in Dresden.)

Roméo et Juliette, Tragédie, par Mr. Ducis. Paris 1772. (Geschenk des Herrn Freiherrn Wendelin von Maltzahn in Weimar.)

6) In italienischer Sprache.

Alcune Tragedie e Drammi di Guglielmo Shakespeare. Nuova traduzione dall' originale inglese. Vol. I. (Otello. La Tempesta.) II. (Il Re Lear. Macbeth.) III. (Sogno di una notte di mezza state. Romeo e Giulietta.) Milano 1834.

Romeo e Giulietta. .Tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Firenze 1814.

7) In spanischer Sprache.

Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas. Por Inarco Celenio P. A. [L. F. Moratin.] Madrid 1798.

8) In neugriechischer Sprache.

Ἀμλέτος, βασιλόπαις τῆς Δανίας, τραγῳδία τοῦ Ἄγγλου Σαιξπήρου, ἐνστίχως μεταφρασθεῖσα, ὑπὸ Ἰ. Η. Περβανόγλου. Athen 1858.

9) In polnischer Sprache.

Dzieła Williama Shakspeare. Przekładał Ignacy Kefalinski. [Sh's Werke. Uebersetzt von I. K.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julia. Sen w wigilią Ś. Jana. [A Midsummer-Night's Dream.] Tom II. Macbet. Król Lear. Burza. [The Tempest.] Wilno 1840—41.

Dramata Willjama Shakspear'a. Przekład z pierwotworu. [W. Sh's Dramen. Uebersetzung aus dem Original.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julja. Tom II. Macbeth. Wieczór trzech Króli.

[The Twelfth Night.] Król Lear. Krotochwila z pomyłek. [The Comedy of Errors.] T. III. Król Ryszard III. Ukrócenie spornéj. [The Taming of the Shrew.] Kupieć Wenecki. [The Merchant of Venice.] Wiele hałasu o nic. [Much Ado about Nothing.] Warszawa 1857—58. (Die Uebersetzung ist von Jozef Paszkowski.)

Szekspir. Puste kobiety z Windsor'u. [The Merry Wives of Windsor] przełożył John of Dycalp. [Uebersetzt von John of D.] Wilno 1842.

Szekspir. Północna godzina. [The Twelfth Night.] Przekład Johna of Dycalp. [Uebersetzung von John of D.] Wilno 1845.

Dzieła Williama Shakspeare. Przekład Johna of Dycalp. [Sh.'s Werke. Uebersetzung von John of Dycalp.] Tom III. [Król Henryk IV.] Wilno 1847. (Der Uebersetzer heisst eigentlich Jan Placyd. Placyd rückwärts gelesen = Dycalp.)

Król Jan. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Józefa Korzeniowskiego. Sofoklesa Edyp Król. Przekład z Greckiego Alfonsa Walickiego. [König Johann. Schauspiel in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzung von J. Korzeniowski. König Oedipus des Sophokles. Uebersetzung aus dem Griechischen von A. Walicki.] Wilno 1845.

Juljusz Cezar. Tragedja w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Adama Pajgerta. [Julius Cäsar. Tragödie in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzung von A. Pajgert.] Lwów [Lemberg] 1859.

Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspeara, przełożona z Angielskiego wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana. [M. Tr. von W. Sh., übertragen aus dem Englischen in polnischen Versen von A. E. Koźmian.] Poznań [Posen] 1857.

Dzieła dramatyc Szekspira. [Sh's dramatische Werke.] Tom I. Sen nocy letniej. [A Midsummer-Night's Dream.] Król Lyr. [King Lear.] Dwaj panowie z Werony. [The Two Gentlemen of Verona.] Przekład Stanisława Koźmiana [Uebersetzung von St. Koźmian.] Poznań [Posen] 1866.

(Sämmtliche polnische Uebersetzungen sind ein Geschenk des Herrn Banquiers Kronenberg in Warschau.)

10) In finnischer Sprache.

William Shakespearin Macbeth, Murhenäytelmä wiidessä näytöksessä. Alkuperäisestä suomentanut Kaarlo Slöör. Helsingissä 1864. [W. Sh's Macbeth, Trauerspiel in fünf Akten. Aus

dem Original ins Finnische übertragen von Karl Slöör. Helsingfors 1864.] (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

III. Shakespeariana.

Abbott. A Shakespearian Grammar. London 1869.

— it. Revised and enlarged Edition. London 1870.

Arrowsmith. Shakespeare's Editors and Commentators. London 1865.

Assmann. Shakspeare und seine deutschen Uebersetzer. Liegnitz 1843.

Ayscough. An Index to the remarkable Passages and Words made Use of by Shakspeare. London 1790.

Badham. Criticism applied to Shakspere. London 1846.

Bailey. On the received Text of Shakespeare's Dramatic Writings. Vol. I. II. London 1862—66.

Baretti. Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire. Londres et Paris 1777.

(Bathurst.) Remarks on the Differences in Shakespeare's Versification in different Periods of his Life. London 1857.

Becket. Shakespeare's Himself again, or the Language of the Poet asserted. Vol. I. II. London 1815.

Bekk. W. Shakespeare. München 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Shakespeare und Homer. Pest, Wien u. Leipzig 1865.

Bellew. Shakespere's Home at New Place. London 1863.

Bendixen. Bemerkungen zur Texteskritik einiger Stellen in Shakespeare's Dramen. Plön 1855.

Bernhardi. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Eine kritische Skizze. Altona 1859.

Birch. An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakspere. London 1848.

Boaden. An Inquiry into the Authenticity of various Pictures and Prints, which, from the Decease of the Poet to our own Times, have been offered to the Public as Portraits of Shakspeare. London 1824.

Bodenstedt. Aus Ost und West. Berlin 1862. (Darin: Ueber Shakespeare und die altenglische Bühne.)

Böning. On Troilus and Cressida. Bromberg 1861.

Brown, Ch. A. Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his Sonnets clearly developed with his Character drawn chiefly from his Works. London 1838.

—, H. The Sonnets of Shakespeare solved, and the Mystery of his Friendship, Love and Rivalry revealed. London 1870.

Bucher. Shakespeare-Anfänge im Burgtheater. O. O. u. J. (Abgedruckt aus dem Jahrbuch des Vereins für Landeskunde Nieder-Oesterreichs. Wien 1857. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bucknill. The Psychology of Shakespeare. London 1859. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Campbell. Shakespeare's Legal Acquirements. London 1859.

Cartwright. New Readings in Shakspere. London 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Dessau.)

A Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities, and Relics, illustrative of the Life and Works of Shakespeare, and of the History of Stratford-upon-Avon; which are preserved in the Shakespeare Library and Museum in Henley Street. London 1868. (Geschenk des Herrn J. O. Halliwell in London.)

(Chalmers.) An Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers, which were exhibited in Norfolk-Street. London 1797.

(—) A Supplementary Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers. London 1799.

Chasles. Études sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin. Paris (1851.)

Clarke, Ch. C. Shakespeare-Characters; chiefly those subordinate. London 1863.

Clarke, Mrs. The Complete Concordance to Shakspere. New and revised Edition. London 1864. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Clement. Shakespeare's Sturm historisch beleuchtet. Leipzig 1846.

Cless. Medicinische Blumenlese aus Shakespeare. Stuttgart 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn. Shakespeare in Germany in the 16th and 17th Centuries. London 1865.

Coleridge. Seven Lectures on Shakespeare and Milton. A List of all the Ms. Emendations in Mr. Collier's Folio, 1632; and an Introductory Preface. London 1856.

Collier. New Facts regarding the Life of Shakespeare. London 1835.

— New Particulars regarding the Works of Shakespeare. London 1836.

Collier. Shakespeare's Library. Vol. I. II. London (1843).

— Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays from Early Manuscript Corrections. London 1853.

— Reply to Mr. Hamilton's Inquiry into the imputed Shakespeare Forgeries. London 1860.

Conolly. A Study of Hamlet. London 1863.

Corney. The Sonnets of W. Shakspere, a critical Disquisition. London 1862. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Corney. An Argument on the assumed Birthday of Shakspere. London o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Craik. The English of Shakespear illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar. 3d Ed. London 1864.

Daniel. Notes and conjectural Emendations of certain doubtful Passages in Shakespeare's Plays. London 1870.

Delius. Ueber das englische Theaterwesen zu Shakspere's Zeit. Bremen 1859.

Döring. Shakspeares Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert. Hamm 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Drake. Memorials of Shakspeare. London 1828.

Du Bois. The Wreath . . . to which are added Remarks on Shakespeare. London 1799.

Dyce. A few Notes on Shakespeare. London 1853.

— Strictures on Mr. Collier's new Edition of Shakespeare. London 1859.

Ellis. On Early English Pronunciation with especial Reference to Shakspere and Chaucer. P. I—III. London 1869—71.

An Essay on the Character of Macbeth. London 1846.

New Exegesis of Shakespeare. Interpretation of his principal Characters and Plays on the Principle of Races. Edinburgh 1859.

Farmer. An Essay on the Learning of Shakespeare. Cambridge 1767.

— it. 3d Ed. London 1789.

Fennell. The Shakespeare Repository. No. 1—4. London. 1853.

Fletcher. Studies of Shakespeare. London 1847.

Flir. Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865.

Fortune's Tennis Ball: An Early English Metrical Version of the Foundation Story of Shakespeare's Winter's Tale. Edited by J. O. Halliwell. London 1859. (Nur in 26 Exemplaren gedruckt.)

French. Shakspeareana Genealogica. London and Cambridge 1869.

v. Friesen. Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Friswell. Life Portraits of W. Shakspeare. London 1864.

— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen).

Fullom. History of W. Shakespeare. 2d Ed. London 1864.

Gericke. Eine Shakespeare-Frage. Augsburg 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gerth. Der Hamlet von Shakspeare. Leipzig 1861.

Gervinus. Shakespeare. Bd. 1—4. Leipzig 1849—50. (Geschenk des Herrn Dr. C. von Dalen in Berlin.)

Gräser. Unbiassed Remarks on Shakspeare's Taming of the Shrew. Marienwerder 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Green. Shakespeare and the Emblem Writers. London 1870.

— Frontispiece, Vignette, etc. and Photolithographic Plates in Shakespeare and the Emblem Writers. One of 12 Copies, for private Distribution only. 1870. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grey. Notes on Shakespeare. Vol. I. II. London 1754.

Griffith. The Morality of Shakespeare's Drama illustrated. London 1775.

Guizot. Shakspeare et son temps. Nouv. éd. Paris 1858.

Gutzkow. Eine Shakespearefeier an der Ilm. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hagena. Die Shakspeare-Studien auf dem oldenburgischen Gymnasium nebst Berichtigungen der Schlegel'schen Shakespeare-Uebersetzung. Oldenburg 1847.

Hall. A Letter to John Murray, Esq., upon an Aesthetic-Edition of the Works of Shakspeare. London 1841.

Halliwell. Shakesperiana. London 1841. (Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

— On the Character of Sir John Falstaff. London 1841.

— An Introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Dream. London 1841.

— An Account of the only known Manuscript of Shakespeare's Plays, comprising some important Variations and Corrections in the Merry Wives of Windsor, obtained from a Playhouse Copy of that Play recently discovered. London 1843.

— A few Remarks on the Emendation 'Who smothers her with painting' in the Play of Cymbeline. London 1852.

— Observations on some of the Manuscript Emendations of the Text of Shakespeare, and are they copyright? London 1853.

Halliwell. Curiosities of modern Shaksperian Criticism. London 1853.

— An Historical Account of the New Place, Stratford-upon-Avon, the last Residence of Shakespeare. London 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— A Catalogue of a small Portion of the Engravings and Drawings illustrative of the Life of Shakespeare, preserved in the Collection formed by J. O. Halliwell. O. O. 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hardy. A Review of the present State of the Shakesperian Controversy. London 1861.

Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. London 1817.

— it. A new Edition, ed. by W. C. Hazlitt. London 1869.

Hebler. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Bern 1864.

— Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.

Heintze. Versuch einer Parallele zwischen dem sophocleischen Orestes und dem shakspearischen Hamlet. O. O. u. J.

Hense. Shakspeare's Sommernachtstraum erläutert. Halle 1851.

Heraud. Shakspere. His inner Life as intimated in his Works. London 1865.

Hermes. Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck. Stuttgart und München 1827.

Hiecke. Shakspeare's Macbeth erläutert und gewürdigt. Merseburg 1846.

Hilgers. Sind nicht in Shakspere noch manche Verse wiederherzustellen, welche alle Ausgaben des Dichters als Prosa geben? Aachen 1852. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Der dramatische Vers Shakspeare's I. II. Aachen 1868 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Horn. Shakspeare's Schauspiele erläutert. Theil 1—3 und 5. Leipzig 1823—31. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hudson. Lectures on Shakspeare. 2d Ed. Vol. I. II. New York 1848.

Hugo, Victor. W. Shakespeare. Paris 1864.

Dabas. A propos de Shakespeare ou le nouveau livre de Victor Hugo. Bordeaux 1864.

Hülsmann. Shakspeare. Sein Geist und seine Werke. 2te Aufl. Leipzig 1856. (Geschenk des Herrn Dr. van Dalen in Berlin.)

Humbert. Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. *Leipzig 1869.*

Ingleby. A Complete View of the Shakspere Controversy. London 1861.

Ireland. Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of W. Shakspeare. London 1796.

Jackson. Shakspeare's Genius Justified: being Restorations and Illustrations of seven hundred Passages in Shakspeare's Plays. London 1819.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrg. 1—5. Berlin 1865—1870.

Jervis. A Dictionary of the Language of Shakespeare. London 1868.

Karpf. *Τὸ τί ἦν εἶναι.* Die Idee Shakespeare's und deren Verwirklichung. Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet. Hamburg 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Keightley. The Shakespeare-Expositor. London 1867.

Kellogg. Shakspeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide. New York 1866.

Kelly. Notices illustrative of the Drama and other Popular Amusements, chiefly in the XVI. and XVII. Centuries, incidentally illustrating Shakespeare and his Contemporaries. London 1865.

Kenny. The Life and Genius of Shakespeare. London 1864.

Klix. Andeutungen zum Verständniss von Shakespeare's Hamlet. Glogau 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Knight. Old Lamps, or New? A Plea for the Original Editions of the Text of Shakspere. London 1853.

König. W. Shakespeare. 4te Aufl. Th. 1. 2. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Künzel. W. Shakespeare. Darmstadt 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kurz. Zu Shakspeare's Leben und Schaffen. Bd. 1. München 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Lacroix. Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français. Bruxelles 1856.

Lamb's Erzählungen nach Shakespeare. Deutsch von H. Künzel. Darmstadt 1842. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

(Lennox.) Shakespear Illustrated. Vol. I. II. London 1753.

(Lenz.) Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears. Leipzig 1774.

Loffelt. Nederlandsche Navolgingen van Shakespeare en van de oude Engelsche dramatici in de 17. eeuw. (Aus dem Nederlandsche Spectator 1868. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lowndes. The Bibliographer's Manual of English Literature. New Edition, revised, corrected, and enlarged. By H. G. Bohn. Part VIII. London 1864. (Darin S. 2253—2366: The Bibliography of Shakespeare.)

Lüders. Beiträge zur Erklärung von Shakespeare's Othello. Hamburg 1863. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Maass. A Collection of Shakspearian Puns. Sprottau 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Macdonell. An Essay on the Tragedy of Hamlet. London 1843.

Madden. Observations on an Autograph of Shakspere, and the Orthography of his Name. London 1837.

Malone. A Letter to the Rev. R. Farmer, relative to the Edition of Shakspeare, published in MDCCXC, and some late Criticisms on that Work. London 1792.

— An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakspeare's Tempest were derived; and its true Date ascertained. London 1808.

Boswell. A Biographical Memoir of the late Edmond Malone. London 1814.

Prior. Life of Edmond Malone, Editor of Shakspeare. London 1859.

Marggraff. W. Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Mason. Comments on the Plays of Beaumont and Fletcher, with an Appendix, containing some further Observations on Shakespeare, extended to the late Editions of Malone and Steevens. London 1798.

Massey. Shakespeare's Sonnets never before interpreted. London 1866.

Meijer. W. Shakespeare. Eene kritische Levensschets. (Deventer 1864.)

Meyer. Shakspeare's Verletzung der historischen und natü[r]lichen Wahrheit. Schwerin 1863.

Mézières. Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 18[illegible]

Möbius. Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit. Leip[zig] 1864. (Geschenk der Herren Verleger.)

Moltke. Shakespear-Museum. Bd. 1, No. 1—5. Leipzig 1[illegible] [Ge]schenk des Herrn Herausgebers.)

[illegible] An Essay on the Writings and Geni[us]

Morgann. An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. London 1777.

— it. New Ed. London 1825.

(Morris.) An Essay towards fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. To which is added an Analysis of the Characters of an Humourist, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverley, and Don Quixote. London 1744.

Müller. Observations sur les Enfants d'Édouard de Delavigne et sur les rapports de cette tragédie au Richard III. de Shakspeare. Fulda 1844.

Noiré. Hamlet. Zwei Vorträge. Mainz 1856.

Oechelhäuser. Essay über Shakespeare's Richard III. Berlin 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

A Parallel of Shakspeare and Scott. London 1835.

Plumptre. Observations on Hamlet. Cambridge 1796.

Prolegomena to the Dramatick Writings of W. Shakspere. London 1788.

Reed. English History and Tragic Poetry, as illustrated by Shakspeare. London o. J.

Richardson. Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard III., King Lear, and Timon of Athens. London 1784.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Macbeth, Hamlet, Jaques, and Imogen. 4th Ed. London 1785.

— über die wichtigsten Charaktere Shakespears. Aus dem Englischen. Leipzig 1775.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on his Imitation of Female Characters. London 1789.

Riechelmann. Zu Richard II.: Shakespeare und Holinshed. Plauen 1860.

Rio. Shakespeare. Paris 1864.

Rohrbach. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin 1859.

Rötscher. Shakespeare in seinen höchsten Charactergebilden enthüllt und entwickelt. Dresden 1864.

Rovenhagen. Lessings Verhältniss zu Shakspeare. Aachen 1867. (Geschenk des Herrn Realschuldirectors Dr. Hilgers in Aachen.)

Ruggles. The Method of Shakespeare as an Artist, deduced from an Analysis of his leading Tragedies and Comedies. New York 1870.

Rushton. Shakespeare a Lawyer. London 1858.

— Shakespeare illustrated by old Authors. I. II. London 1867—68.

Rushton. Shakespeare's Testamentary Language. London 1869.

Rye. England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth and James I. Comprising Translations of Journals of the two Dukes of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. London 1865. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen.)

Saupe. Shakespeare's Hamlet für obere Gymnasial-Classen erläutert. Gera 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schad. Vom Klingenwald. Zu W. Shakespeare's 300jähriger Jubelfeier. Kitzingen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schindhelm. Ueber Hamlet von Shakespeare. Coburg 1866. (Geschenk des Herrn Bibliothekars Dr. Pertsch in Gotha.)

Schipper. Shakspeare's Hamlet. Münster 1862.

Schmidt. Voltaires Verdienste um die Einführung Shakspeares in Frankreich. Königsberg i. Pr. 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schwartzkopff. Shakespeare in seiner Bedeutung für die Kirche unserer Tage. 2. sehr erweiterte Aufl. Halle 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Göthe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear im Lichte des Evangelii. Schönebeck 1868. (Geschenk des Herrn Geh.-Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Seymour. Remarks, Critical, Conjectural, and Explanatory, upon the Plays of Shakspeare. Vol. I. II. London 1805.

Shakespeare Jest-Books. Edited by W. C. Hazlitt. Vol. I—III. London 1864.

Shakespeare's Jest Book. A Hundred Mery Talys. Edited by H. Oesterley. London 1866.

Sievers. Shakspeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. 1—4. Leipzig 1851—52.

Simpson. An Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets. London 1868.

Skottowe. The Life of Shakspeare. Vol. I. II. London 1824.

Smith, W. H. Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays? London 1856.

— Bacon and Shakespeare. London 1857.

—, C. R. The Rural Life of Shakespeare. London 1870.

Spandau. Zur Kritik und Interpretation des Shakespeareschen Othello. Stadtamhof 1860.

Stark. König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. *Stuttgart 1871.*

Staunton. Memorials of Shakespeare. London o. J.

Sträter. Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julia. Bonn 1861.

Struve. Studien zu Shakspeare's Heinrich IV. Kiel 1851.

Taylor. The Moor of Venice. Cinthio's Tale and Shakspere's Tragedy. London 1855.

Tetschke. Einleitung zu Shakespeare's Julius Caesar. Stralsund 1855.

Thimm. Shakspeariana from 1564 to 1864. London 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thoms. Three Notelets on Shakespeare. London 1865.

(Townsend.) W. Shakespeare not an Impostor. London 1857.

Trahndorff. Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare. Berlin 1833.

Tschischwitz. Shakspere-Forschungen. I.—III. Halle 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Ulrici. Shakspeare's dramatische Kunst. 3. neu bearb. Aufl. Th. 1—3. Leipzig 1868—69. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Walker. Shakespeare's Versification. London 1854.

— A Critical Examination of the Text of Shakespeare. Vol. I—III. London 1860.

Wellesley. Stray Notes on the Text of Shakespeare. London 1865.

Westin. De poësi dramatica G. Shakespearii dissertatio. Upsaliae 1843.

White. Shakespeare's Scholar. New York 1854.

(Williams.) The Youth of Shakspeare. Paris 1839.

Wise. Shakspere: his Birthplace and its Neighbourhood. London 1861.

Wiseman. W. Shakespeare. London 1865.

Wivell. An Inquiry into the History etc. of the Shakspeare Portraits. London 1827.

— A Supplement to An Inquiry etc. London 1827.

Wood. Hamlet; from a Psychological Point of View. London 1870.

Wordsworth. On Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible. Second Ed., enlarged. London 1864.

Cast of the Face of Shakespeare after Death. (1616.) In the private Possession of Prof. Owen. (Photographie. — Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

IV. Geschichte des englischen Dramas. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's.

Percy. Four Essays. O. O. 1767. (Darin: On the Origin of the English Stage.)

Hawkins. The Origin of the English Drama. Vol. I - III. Oxford 1773.

Collier. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: and Annals of the Stage to the Restoration. Vol. I—III. London 1831.

Halliwell. A Dictionary of old English Plays. London 1860.

A Select Collection of Old Plays. Vol. I—XII. London 1825—27. (Geschenk des Herrn Grafen W. v. Baudissin in Dresden.)

Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure. Comedy of Errors. Taming of the Shrew. King John. K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. London 1779.

Tieck. Shakspeare's Vorschule. Bd. 1. 2. Leipzig 1823—29. (Geschenk der Verlagshandlung.)

v. Bülow. Alt-Englische Schaubühne. Th. 1. Berlin 1831.

Bodenstedt. Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. Bd. 1—3. Berlin 1858—60. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Mézières. Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1863.

— Contemporains et successeurs de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1864.

Beaumont and Fletcher. Works. With an Introduction by G. Darley. Vol. I. II. London 1862.

Chapman's Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany. Edited by K. Elze. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

R. Greene and G. Peele. Dramatical and Poetical Works, with Memoirs and Notes by A. Dyce. London 1861.

Ben Jonson. Works, with a Memoir by W. Gifford. London 1865.

J. Lilly. Dramatic Works, with Notes, etc. by F. W. Fairholt. Vol. I. II. London 1858.

Chr. Marlowe. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Ed., revised and corrected. London 1862.

— Works. Edited, with Notes and Introduction, by Fr. Cunningham. London 1870.

Ph. Massinger. Plays, with Notes by W. Gifford. London 1856.

Th. Middleton. Works, now first collected, etc. by A. Dyce. Vol. I—V. London 1840.

J. Webster. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Ed., revised and corrected. London 1859.

St. Gosson. The School of Abuse, and A short Apologie of the Schoole of Abuse. Ed. by E. Arber. London 1868.

J. Lyly. Euphues. The Anatomy of Wit. Euphues and his England. Ed. by E. Arber. London 1868.

Ph. Sidney. An Apologie for Poetrie. Ed. by E. Arber. London 1868.

J. Skelton. Poetical Works, with Notes, etc. by A. Dyce. Vol. I. II. London 1843.

Roxburghe Library. Publications for 1868—70.

(Paris and Vienna. From the unique Copy printed by W. Caxton.

The Works of W. Browne. Vol. I. II.

Inedited Tracts: illustrating the Manners, Opinions, and Occupations of Englishmen during the XVI. and XVII. Centuries.

The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664, illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems.

The Poems of G. Gascoigne. Vol. I. II.)

van Dalen. Grundriss der Geschichte der englischen Sprache und Literatur. Aus den Unterrichtsbriefen nach der Methode Toussaint-Langenscheidt besonders abgedruckt. Leipzig 1864. 3. u. 4. Aufl. Berlin 1867 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lope de Vega Carpio. Castelvines y Monteses. Tragi-Comedia. Translated by F. W. Cosens. London 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

V. Wörterbücher.

Halliwell. A Dictionary of Archaic and Provincial Words, etc. Vol. I. II. 5th Ed. London 1865.

Johnson. A Dictionary of the English Language. With numerous Corrections, etc. by H. J. Todd. 2d Ed. Vol. I—III. London 1827.

Müller. Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache. Lieferung 1. 2. Cöthen 1864—65. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Nares. A Glossary; or, Collection of Words, Phrases, Names, etc. in the Works of English Authors, particularly Shakespeare and his Contemporaries. A new Edition by J. O. Halliwell and Th. Wright. Vol. I. II. London 1859.

Richardson. A new Dictionary of the English Language. New Ed. Vol. I. II. London 1863.

Worcester. A Dictionary of the English Language. London (1859).

Weimar, Ende März 1871.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Nachtrag zu Seite 225.

Während des Druckes kam mir die Inaugural-Dissertation des Dr. Jos. Ferwer zu: 'On Shakespeare's Troilus and Cressida. A Philological Dissertation by which I took my Degrees at the University of Freiburg. Düsseldorf 1869.' An dieser nach Inhalt und Form schülerhaften Schrift ist nichts bemerkenswerth als die kolossale Menge von Druckfehlern, durch die sie fast unleserlich wird. W. Hertzberg.

Dessau, Druck der H. Heybruch'schen Hofbuchdruckerei.

